В. КАВЕРИН

«Здравствуй, брат. Писать очень трудно...»

В. КАВЕРИН

„Здравствуй брат. Писать очень трудно...“

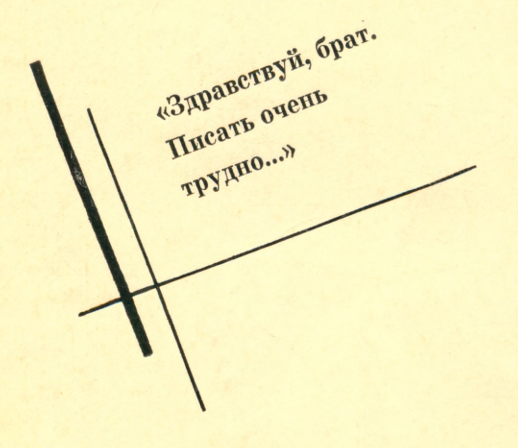


Портреты

Письма о литературе

Воспоминания

Эта книга принадлежит к числу тех, которые пишутся всю жизнь. Размышления, страницы из дневника разных лет, воспоминания, портреты писателей, с которыми В. Каверин встречался на протяжении более чем сорокалетней деятельности, подобраны таким образом, чтобы читателю стала ясна картина литературного труда в ее профессиональном значении. Вопрос о том, как писать, занимает центральное место в книге. Это не только техника работы, меняющаяся с годами, но история наиболее известных книг В. Каверина, прошедшего сложный путь, поучительный для молодых литераторов. Вопросы художественного стиля, композиции, создания характера рассматриваются в книге на основании произведений Тынянова, Булгакова, Маяковского, Заболоцкого, Шварца, Гайдара. Воспоминания относятся к двадцатым годам и связаны с литературной группой «Серапионовы братья». Название книги повторяет шутливое приветствие членов этой группы, которое нравилось Горькому и цитировалось в его письмах молодым писателям двадцатых годов.


«Здравствуй, брат.
Писать очень
трудно...»

В. КАВЕРИН

«Здравствуй, брат. Писать очень трудно...»

Портреты, письма о литературе, воспоминания

Советский писатель
Москва
1965

1

ЮРИЙ ТЫНЯНОВ

1

Он был мягкий, уступчивый, подчас нерешительный человек. Но могучая воля исследователя, сурово и непреклонно стремящегося к цели, не оставляющего в стороне ни одного самого ничтожного факта, если он может служить делу, видна в его рукописях, написанных твердым, поражающим своей определенностью почерком. Многое в его архиве еще не разобрано, но когда удается проследить главную мысль, десятки других, на первый взгляд незначительных,

выстраиваются, и становится ясно, что весь этот беспримерный труд произведен для того, чтобы написать две или три строки романа.

«Дело идет о маленьком абиссинце, который попал в Россию, во Францию, снова в Россию, женился на пленной шведке, капитанской дочке, пошли дети, и четырнадцать абиссинских и шведских сыновей все стали русскими дворянами.

Так началось русское Ганнибальство, веселое, сердитое, желчное, с шутками, озорством, гневом, свирепостью, русскими крепостными харемами, бранью, нежностью, любовью к пляскам, песням, женщинам...» (Рукопись.)

Так в старой конторской книге Юрий Тынянов начал свой роман «Пушкин» — с главы о Ганнибалах, от которой — так же как и от многих других — он впоследствии отказался. Если перевернуть конторскую книгу и начать чтение с последней — а теперь опять с первой—страницы, вы встретитесь с автобиографическими рассказами Тынянова. Первый рассказ начинается так:

«Я родился в 1894 г. в городе Режице, часах в 6 от мест рождения Михоэлса и Шагала и в 8 от места рождения и молодости Екатерины I. До войны город был Витебской губернии, теперь Латвийской. В городе одновременно жили: евреи, белорусы, великорусы, латыши, и существовало несколько веков и стран. В староверском скиту тек по желтым пескам ручей, звонили в било (отрезки рельсов; колокола были запрещены), справляли на бешеных конях свадьбы. Потом разводились, и тогда тоже мчались на конях, загоняли их. Там ходили высокие русские люди XVII

века; старики носили длинные кафтаны, широкополые шляпы; бороды были острые, длинные, сосульками. Пьянства случались архаические и опять-таки кончались ездой. «Конь разнес» — это было еженедельное событие. Однажды хмельного старика конь нес до Двинска (203 версты).

Я помню на ярмарках, на латышских кермашах (старое немецкое слово: Kermesse) этих высоких людей и их жен в фиолетовых, зеленых, синих, красных, желтых бархатных шубках. Снег горел от шуб. Все женщины казались толстыми, головы не по телам малыми.

Они были верны в дружбе. Отец молодым врачом жил у старовера. Он посадил в саду яблоню. Каждый год, десятки лет, приносили нам яблоки с Тыняновки: «Кушай, Аркадьевич». Люди уходили из скита в город — печниками, малярами, плотниками. Случалось, печники возвращались миллионщиками. Звали всех этих высоких людей по-птичьи: Синица, Соловей, Воробей. Помню, напротив, сад печника с павлинами, которые грубо кричали...

Я застал еще в городе мистерии. Сапожники и хлебопеки надевали бумажные костюмы, колпаки, брали в руки фонарь, деревянные мечи и ходили вечерами по домам, представляя смерть Артаксеркса.

На свадьбах бывали бадханы, шуты. Они объедались и опивались; все смотрели на них, раскрыв рты, хохотали долго, валились под стол. Хватали друг друга за руки, повторяя, объясняя, тыча пальцем в шута. В городе было много сумасшедших; они бегали по улицам. Ими забавлялись, как было принято на востоке в XVIII веке. У каждого было свое лицо,

свой характер, роль, неожиданности. Их любили, как шутов на свадьбе.

Окраины города звались Америкой, и жители их — американцами. Это была другая страна. Нищета превзошла там понятные пределы, и люди оттуда уезжали в Америку. Я помню воющих, как по мертвым, женщин на дебаркадере вокзала, уходящий поезд и жандарма со строгим удовлетворенным лицом, притворяющегося, что не слышит. Оставшиеся жили в этой Америке. Они жили более в Америке, чем где бы то ни было...

Там водились шарманщики. Они выходили в город на драку с мясниками; помню предводителя мясников — горбатого, толстого, с выпученными глазами, с острой бородкой, с раздутыми ноздрями нахала, с медленными, плавными движениями. Дрались они оглоблями. Дрались и одиночки — «посадские» (древний вид хулигана); помню, как спал в пыли однорукий приземистый человек — Мишка Посадский, его стриженую голову, тонкий песок. Посадские дрались камнями, так же как мастеровые; их возили в участок городовые; они сидели в ногах у городовых все в крови, точно покрытые свежей краской или освежеванные; извозчики помахивали кнутиками, везли медленно; городовые не платили. Лавочники проводили жизнь в тщеславии. Вместо вывесок на многих дверях висела еще красная тряпица («красный товар») или заячья шкурка («меха»)...» (Рукопись.)

Так Тынянов вглядывался в жизнь маленького городка, думая о книге, которую он писал медленно, возвращаясь к работе с перерывами в годы. Мир взрослых, его странная непоследовательность пока-

заны в автобиографических рассказах со всей свежестью и остротой детского зрения. Время детей и время взрослых протекает с разной быстротой. Ни драки между мясниками и шарманщиками, ни средневековые мистерии не удивляют взрослых, жизнь которых идет своим чередом.

В той же конторской книге удалось разобрать заметки, относящиеся к отцу Юрия Тынянова, известному в городе врачу, которого — как я убедился, приехав нынешним летом в Резекне (бывшую Режицу),— до сих пор помнят и любят...

«...По вечерам, когда в столовой никого не было, а мать куда-нибудь уходила, он осматривал комнату косым, скучным взглядом, не замечая меня. Вздохнув, он запускал руку в карман и осторожно, как бы нехотя, но с любопытством разворачивал бумажки, раскладывал на столе медяки; больные заворачивали монеты в бумажки. В бумажках попадались пуговицы, даже соль. Он ждал этого, он медленно огорчался...»

«Он яростно читал газеты: больных он принимал, как промежутки между известиями.

— Ого,— говорил он,— шутка сказать: Япония... Войдите!

Он принимал больного, громко говоря с ним, как с глухим, повторяя самые простые слова, как маленькому, писал рецепт, отпускал больного и заканчивал:

— А Япония... становится великой державой! Шутка сказать!

Отдыхая, он покрывался газетой — от мух. Так с ней и не расставался.

Прошлогодние газеты клались на стол в приемной.

Все радовались, когда приходил штабс-капитан. Штабс-капитан называл себя шнапс-капитаном, ему было лет восемьдесят, у него на шее болталась медалька за турецкую войну; у него были бакены, которые носили все военные и полицейские эпохи Александра II. Он усаживался в приемной, брался за газеты, пропускал все очереди. Потом в кабинете начинался громкий разговор:

— Как поживаете? — кричал отец.

— Не поживаю, а доживаю,— медленно и ясно говорил штабс-капитан.— Слыхали? Англия? Сделала представление. Чрезвычайно любопытное убийство в Петербурге. Но полиция не найдет. Она на ложном следу. Арестована жена. При чем тут жена?

Отец возражал, соглашался, уступал. Штабс-капитан говорил:

— А во вчерашней газете пишут: открыт новый способ лечить холеру. Турция что-то шевелится...

Штабс-капитан терпеливо и медленно рассказывал отцу прошлогодние новости. Больные ждали. Жаловался он на старость и летнюю жару, и отец прописывал ему рецепт. Он наслаждался!» (Рукопись.)

Работая, Тынянов как бы прислушивался к своему детству, которое шло за ним медленно, но неуклонно. Если бы не было этого детства (и этих набросков, случайно сохранившихся в архиве писателя, добрая половина которого погибла в годы ленинградской блокады), мы, вероятно, не прочли бы тех страниц в романе «Пушкин», где первое дыхание поэзии налетает на маленького Александра, как ветер в Юсу-

повом саду в жаркое полуденное время: «Стволы были покрыты мхом, как пеплом; хворост лежал вокруг статуй. И их глаза с поволокой, открытые рты, их ленивые положения нравились ему. Сомнительные, безотчетные, как во сне, слова приходили ему на ум. Сам того не зная, он долго бессмысленно улыбался и прикасался к белым грязным коленям. Они были безобразно холодные. Тогда, ленивый, угрюмый, он брел к пруду, к няньке Арине».

Не были бы написаны и те страницы, где маленький Пушкин бродит по дому неловко, бочком, замечая и понимая то, чего не понимают взрослые. Не было бы картины семейных вечеров, когда становилось ясно, что «у дома и у родителей были разные лица: одно — на людях, при гостях, другое — когда никого не было». Ни разговоров о политике, о войне, о государе. Ни внезапного восклицания одного из гостей: «А французы-то нас бьют да бьют!» — напоминающего рассуждения «шнапс-капитана». Не было бы отрывистых и быстрых, без разбора, чтений — тайком, в отцовском кабинете. Словом, не было бы в нашей литературе детства Пушкина, написанного с бесценной подлинностью, потому что Тынянов знал, что «никогда писатель не выдумает ничего более прекрасного и сильного, чем правда» (автобиография).

2

Я поступил в псковскую гимназию в том году, когда Юрий Тынянов окончил ее. Он был дружен с моим старшим братом и часто бывал в нашем доме. Отзвуки жизни старшего поколения доносились до меня то

горячими спорами о Гамсуне и его лейтенанте Глане, то стихами Блока, то гимназическими любовными историями — и жизнь брата и его друзей представлялась мне загадочной, сложной, необыкновенной.

Это впечатление романтической приподнятости нарушалось в моем тогдашнем представлении лишь одним членом «компании» — Юрием Тыняновым. Среди этих юношей, кончавших гимназию, много занимавшихся и успевавших одновременно влюбляться, проводить ночи в лодках на реке Великой, решать философские проблемы века,— он был и самым простым и самым содержательно-сложным. Он был веселее всех. Он заразительно хохотал, передразнивая товарищей, подражая учителям,— и вдруг уходил в себя, становился задумчив, сосредоточен.

Он писал стихи. Но главным делом, которому еще в гимназии Тынянов решил посвятить жизнь, была история русской литературы.

Глубокая, всепоглощающая любовь к нашей литературе была основной чертой всей жизни Тынянова. Лишь поняв и объяснив ее, можно понять и объяснить его жизнь. И наука его, которой он не переставал заниматься, уже будучи известным романистом, была, в сущности, не чем иным, как жадным стремлением изучить русскую литературу, открыть и объяснить чудо этой литературы.

Я мало встречался с ним в те годы, когда он был студентом Петербургского университета, и знаю об этом периоде главным образом по его же рассказам. Его учителями были замечательные ученые, оставившие глубокий след в истории русской литературы и русского языка. Он слушал одного из крупнейших

лингвистов начала века — Бодуэна де Куртенэ. Он был учеником гениального Шахматова, маленького человека с тихим голосом, поражавшего всех своей необычайной скромностью: выслушав Тынянова, который был тогда на первом курсе и хотел посоветоваться с Шахматовым по поводу своего реферата, он сказал: «Да, да. Я тоже все собираюсь заняться этим вопросом».

Впоследствии, когда многое было пересмотрено, когда оказалось, что время ниспровергло многих богов литературной науки, Шахматов по-прежнему оставался для Тынянова открывателем нового, ученым, умевшим соединять бесконечно далекие научные понятия и постигающим истину на путях их скрещений. Однажды Тынянов рассказывал мне, как в 1918 году пришел в университет на лекцию Шахматова. В аудитории кроме него было еще два или три студента. Это не остановило профессора, и он начал свою лекцию, как всегда, в назначенный час. Он читал, не замечая времени; электричества не было, стало темнеть, и Тынянов, записывавший каждое слово, вынужден был писать все более и более крупными буквами. Наконец стемнело совсем, короткий зимний день кончился, но лекция продолжалась. Я видел среди бумаг Тынянова эту лекцию, записанную в полной темноте — огромными буквами, по два-три десятка слов на странице.

Да, Тынянов никогда не порывал с лучшими традициями русской науки, но бережно и с любовью отбирал из нее все, что могло помочь новому поколению филологов, среди которых он был, без сомнения, самым вооруженным бойцом. Он учился у известного

С. А. Венгерова, о грандиозных затеях которого всегда отзывался с глубоким уважением, хотя и предвидел, что они не будут доведены до конца. Вот что он писал в набросках автобиографии, которую я нашел в его архиве: «Венгеров был старый литератор, а не университетский профессор... Этот семинар скорее напоминал литературное общество, чем студенческие занятия. У Венгерова читали обо всем, и он всем интересовался. Руководитель с седой бородой вмешивался в споры, как юноша... Он научил нас работать над документами, рукописями. У него были снимки со всех пушкинских рукописей Румянцевского музея. Он давал их изучать каждому, кто хотел».

Работая в этом семинаре, Тынянов стал заниматься Кюхельбекером, о котором в то время знали только одно—что он был другом Пушкина и что лицейские друзья смеялись над его стихами. Страхов писал Толстому в 1878 году. «У него (Семевского.— *В. К.*) оказалось большое собрание ненапечатанных стихов и прозы Кюхельбекера и его дневник. Куча тетрадей произвела на меня самое привлекательное и грустное впечатление. Но я побоялся труда и времени, которые будет стоить чтение и обдумывание этих рукописей. А ведь Вы хвалили Кюхельбекера?»

Тынянов не побоялся труда и не пожалел времени. Он был первым человеком, который прочитал это собрание стихов и прозы Кюхельбекера и впоследствии опубликовал их.

«Кюхельбекер трогателен»,— ответил Страхову Толстой. Именно эта «трогательность» Кюхельбекера, его человечность, его неловкое, неуклюжее, но алмазно-чистое стремление к справедливости привлекли

внимание Юрия Тынянова к этой, тогда полностью забытой, фигуре. Он стал изучать Кюхельбекера и изучал его, в сущности, всю жизнь. Он написал о нем большую работу, главы которой читал на заседании пушкинского семинара. В 1918 году эта первая научная работа Тынянова вместе с его бумагами и библиотекой сгорела в Ярославле во время белогвардейского мятежа. Впоследствии он разыскал почти все написанное Кюхельбекером и издал собрание сочинений этого неровного, но интересного поэта. Он написал о нем роман, ставший любимым чтением для детей и взрослых, роман, который один, по мнению Горького, «гасит всю сухую бессильную болтовню не только одного Мережковского».

3

В 1919 году студент первого курса, служивший в студенческой столовке хлеборезом, поэт и частый посетитель московского «Кафе поэтов», я бродил по военной, заваленной снегом Москве с туманной головой и неопределенным, но страстным стремлением поразить человечество: чем — неизвестно, но непременно поразить, и как можно скорее! Тынянов, приехав из Петрограда в командировку, нашел меня и уговорил переехать к нему. Сам не знаю, почему мне пришлась по душе эта мысль. Может быть, потому, что город Пушкина, Петра, Медного Всадника, декабрьского восстания был одним из тех городов, которые стоило завоевать, тем более что в Москве мне не удалось добиться признания даже той маленькой поэтической группы, которая называлась — не

помню — «Зеленая мастерская» или что-то в этом роде и в которую входили самые разнообразные люди, в том числе даже будущий известный врач-гинеколог.

Тынянов стал работать переводчиком во французском отделе Коминтерна, едва только тот был создан. Об этом стоит упомянуть, потому что в то время, когда развертывалась гражданская война, когда почти ни одно учреждение не работало — всюду царил саботаж,— поступление на советскую службу, да еще в Коминтерн, было не случайностью, а поступком.

Мне кажется, что работа в Коминтерне дала ему очень многое. Десятки необыкновенных людей прошли перед его глазами. Он встречался с деятелями международного революционного движения, и я помню, с каким волнением рассказывал он мне о горячих боях, в которых участвовал Марсель Кашен и другие.

Его первая книга, «Достоевский и Гоголь», вышла в 1921 году и была посвящена доказательству того, что в «Селе Степанчикове» Достоевский высмеивал, пародировал гоголевские «Выбранные места из переписки с друзьями». Уже в этой небольшой книге сказались характерные черты Тынянова как будущего писателя. Он не только увидел, но прочел Гоголя в главном герое «Села Степанчикова», а прочтя — нашел тысячи подтверждений своей необыкновенной догадки. Поучающая, «высоконравственная», морализирующая фигура Фомы Опискина была поставлена рядом с Гоголем, и это неожиданное соседство оказалось приговором религиозному ханжеству «Выбранных мест из переписки с друзьями».

С интуицией художника Тынянов умел читать текст, нащупывая в нем внутреннюю, затаенную жизнь. Страницы, по которым равнодушно скользили глаза, открывались перед ним в новом, глубоком значении, становились вдруг ясными, живыми. Подчас не прибегая к свидетельствам современников, он умел находить в литературе картину борьбы направлений, той борьбы за «новое зрение», о которой он впоследствии написал в статье о Хлебникове: «Но есть литература на глубине, есть жестокая борьба за новое зрение, с бесплодными удачами, с нужными сознательными «ошибками», с восстаниями решительными, с приговорами, сражениями и смертями. И смерти при этом бывают подлинные, не метафорические. Смерти людей и поколений».

Именно эта борьба за новое зрение была главной темой Тынянова в истории литературы. Ей посвящены его лучшие статьи — «Архаисты и Пушкин», «Пушкин и Тютчев» и многие другие.

Взгляните на эти статьи спокойным и беспристрастным взором: прошло много лет после того, как он расстался с последней из них — о Грибоедове, напечатанной уже после его смерти в «Литературном наследстве». Да, в некоторых есть склонность к терминологическим абстракциям. Но подавляющее большинство его научных работ полно такой глубины, такого художественного восприятия литературы минувших лет! Я уже не говорю о том, какие драгоценные наблюдения сделаны в этих статьях, каждая из которых могла бы стать обширным исследованием неизученной области русской литературы. При этом

у него никогда не было и тени педантства, ложной гордости, стремления показать «ученость».

Почему-то принято думать, что в Тынянове как бы соединились два человека — исследователь и художник, что в его литературной биографии «художество» спасло его от ложной науки. Это кажется мне глубоко неверным. Художник всегда был очень силен в исследовательских работах Тынянова, а романы его были бы невозможны без того глубокого разреза истории, который он производил умным ножом исследователя. Он не стал бы романистом, если бы не был знатоком истории литературы, мастером исторического изучения, умевшим сопоставлять бесконечно далекие факты и делать из них выводы, неожиданно и блистательно опровергающие готовые представления.

Да, Тынянов был художником, когда, читая Пушкина или Катенина, он на основании едва заметного поэтического пунктира восстанавливал тайную, глубоко запрятанную литературную полемику, сложнейшую историю их отношений. Он умел разгадывать новое не так, как раскрывают шифр, а так, как изучают почерк,— с психологической глубиной.

4

В 1923 году Тынянов — уже семейный человек — служил корректором в Госиздате. Он окончил Петроградский университет, был оставлен при кафедре русской литературы, что в те времена равнялось аспирантуре. Но о дальнейшей работе в университете нечего было и думать. В ту пору факультетом еще ру-

ководили почтенные, но весьма консервативные люди, для которых история русской литературы кончалась Жуковским и Пушкиным. Тынянова в свою дистиллированную, академическую среду они не пустили бы. Да и не пустили!

Именно тогда и произошла изменившая многое в его судьбе встреча с Корнеем Чуковским. В своих воспоминаниях Чуковский рассказал о том, как был задуман и написан «Кюхля», и я не стану повторять этой известной истории. Добавлю только, что наряду с внешними обстоятельствами, заставившими Тынянова приняться за прозу, были и другие, внутренние. Вот что он писал об этом в своей не опубликованной при жизни автобиографии: «В 1925 году написал роман о Кюхельбекере. Переход от науки к литературе был вовсе не так прост. Многие ученые считали романы и вообще беллетристику халтурой. Моя беллетристика возникла, главным образом, из недовольства историей литературы, которая скользила по общим местам и неясно представляла людей, течения, развитие русской литературы. Такая «вселенская смазь», которую учиняли историки литературы, понижала произведения и старых писателей. Потребность познакомиться с ними поближе и понять глубже — вот чем была для меня беллетристика. Я и теперь думаю, что художественная литература отличается от истории не «выдумкой», а бо́льшим, более близким и кровным пониманием людей и событий, большим волнением о них. Никогда писатель не выдумает ничего более прекрасного и сильного, чем правда. «Выдумка» — случайность, которая не от существа дела, а от художника. И вот, когда нет слу-

чайности, а есть необходимость, начинается роман. Но взгляд должен быть много глубже, догадка и решимость много больше, и тогда приходит последнее в искусстве — ощущение подлинной правды: так могло быть, так, может быть, было».

В «Кюхле» Тынянов впервые подошел к историческому документу как художник. «Есть документы парадные, и они врут как люди,— писал он впоследствии.— У меня нет никакого пиетета к «документу вообще». Человек сослан за вольнодумство на Кавказ и продолжает числиться в Нижнем Новгороде, в Тенгинском полку. Не верьте, дойдите до границы документа, продырявьте его. И не полагайтесь на историков, обрабатывающих материал, пересказывающих его...»

Но самое совершенное знание материала, как известно, не создает еще художественного произведения. В «Кюхле» был создан характер. Писатель и революционер, «пропавший без вести, уничтоженный, осмеянный понаслышке», как писал Тынянов о Кюхельбекере в предисловии к собранию его сочинений, ожил перед нами во всей правде чувств, со всей трогательной чистотой своих надежд и стремлений. «Кюхля» — это роман-биография, но, идя по следам главного героя, мы как бы входим в портретную галерею самых дорогих нашему сердцу людей — Пушкина, Грибоедова, Дельвига, и каждый портрет — а их очень много—нарисован свободно, тонко и смело. Везде чувствуется взгляд самого Кюхельбекера. Подчас кажется, что он сам рассказывает о себе, и чем скромнее звучит этот голос, тем отчетливее вырисовывается перед нами трагедия декабристов. Быть мо-

жет, именно в этой скромности, незаметности и заключается сила характера, нарисованного Тыняновым.

В 1957 году роман вышел во Франции. «Вы откроете для себя не только Вильгельма и декабристов, но и великого писателя,— пишет Пьер Дэкс.—...В нашу душу переходят боль, гнев, жгучее убеждение, что Кюхля завещал нам силу и волю, которые он потерял. Мы выходим из романа, пожираемые этой беспримерной страстью».

На последних страницах романа Кюхельбекер показывает жене на сундук с рукописями: «Поезжай в Петербург... это издадут... там помогут... детей определить надо». Этот сундук с рукописями впоследствии действительно попал в Петербург и долго находился в распоряжении одного из сыновей Кюхельбекера. Не знаю, какими путями, но в 1928—1929 годах к рукописям получил доступ некий антиквар, который, узнав, что Тынянов собирает все написанное Кюхельбекером, стал приносить ему эти бумаги, разумеется, по градации: от менее к более интересным. Тынянов тратил на них почти все, что у него было, и постепенно «сундук» перешел к нему.

Я помню, как в письме Туманского к Кюхельбекеру он нашел несколько слов, написанных рукою Пушкина. Это было торжество из торжеств!

5

В «Кюхле» Грибоедов нарисован бегло. Но и этот беглый портрет останавливает внимание своим несходством с готовым, сложившимся еще в школьные

годы представлением об авторе «Горя от ума». Откуда взялось это представление? Произошло ли оно от скучных предисловий к академическим изданиям «Горя от ума», авторы которых откровенно признавались, что «трудно восстановить духовный облик Грибоедова» (Н. К. Пиксанов), или от понятия «классик», которое всегда было как бы броней непогрешимости, скрывавшей от нас подлинную жизнь? Кто знает? Впоследствии в цитированной выше автобиографии Тынянов писал: «Я стал изучать Грибоедова — и испугался, как его не понимают и как не похоже все, что написано Грибоедовым, на все, что написано о нем историками литературы».

В свое время некоторые критики объявили «Смерть Вазир-Мухтара» мрачной, пессимистической книгой, хотя книга о трудной жизни и страшной смерти Грибоедова едва ли могла быть особенно веселой. Отдавая должное таланту Тынянова, они упрекали его в нарочитой усложненности образа Грибоедова, в субъективистском истолковании истории. На деле же не Тынянов усложнил историю, «а его критики пытались ее упростить»,— справедливо замечает по этому поводу в своей вступительной статье к сочинениям Юрия Тынянова Б. Костелянец.

Известная мысль Ленина о трех поколениях, действовавших в русской революции, под рукой Тынянова впервые нашла художественное воплощение. В этом смысле «Смерть Вазир-Мухтара» дополняет и объясняет социальную картину декабристского движения, нарисованную в «Кюхле». Что касается оценки психологической, в которой главную роль играет авторское чувство, определяющее позицию Тыняно-

ва-историка, то оно в полной мере выражено в предисловии к «Смерти Вазир-Мухтара», где проведена беспощадная грань между людьми двадцатых и тридцатых годов: «Людям двадцатых годов досталась тяжелая смерть, потому что век умер раньше их... Как страшна была жизнь *превращаемых,* жизнь тех из двадцатых годов, у которых перемешалась кровь! Они чувствовали на себе опыты, направляемые чужой рукой, пальцы которой не дрогнут».

Это — о страшной жизни Грибоедова, того Грибоедова, который не верит в удачу декабристского движения и который падает в обморок от ненависти при виде Майбороды, предавшего декабристов.

Было бы, конечно, странно, если бы Тынянов поставил перед собою задачу доказать, что трагедия 14 декабря внушила русскому обществу надежду на лучшее будущее и вообще носила оптимистический характер. В таком случае роман «Смерть Вазир-Мухтара» был бы свидетельством еще одной ложной концепции, от которых историки в наши дни не знают, как и освободиться.

В «Смерти Вазир-Мухтара» перед нами друг декабристов, отравленный горечью их неудач. Перед нами не хрестоматийный классик, заслуживший вечную благодарность потомства, но автор запрещенной комедии, не увидевшей ни печати, ни сцены. Перед нами Грибоедов, у которого «в словесности большой неуспех», Грибоедов, разговаривающий со своею совестью, как с человеком. О «Го́ре от ума» в романе говорится мало, и вместе с тем весь роман — это как бы огромный психологический комментарий к гениальной комедии. Все ясно — и причина, по которой

она, в сущности, осталась единственным произведением Грибоедова, и тот кажущийся парадоксальным факт, что автор этой комедии, распространявшейся декабристами в целях политической пропаганды, стал полномочным министром — «Вазир-Мухтаром».

С проницательностью тонкого дипломата в романе вскрыты интриги английской миссии, направленные против русского влияния в Персии. Кажется очевидным, что эта сторона романа основана на особенно тщательном изучении исторических документов,— стоит только представить себе, какую политическую ответственность брал на себя Тынянов, рисуя деятельность британских резидентов при шахском дворе в Тегеране. Между тем лишь недавно, уже в наши дни, с выходом в свет книги С. В. Шостаковича «Дипломатическая деятельность А. С. Грибоедова» (М., 1960), стало ясно, насколько точна была художественная интуиция Тынянова. «Весною 1828 года, во время пребывания Грибоедова в Петербурге, там «случайно» оказался один из активных противников русского влияния на Среднем Востоке капитан Кемпбелл, секретарь британской миссии в Тавризе». Тынянов, без сомнения, знал об этом. Но он не знал, что «при встрече с Грибоедовым в Петербурге Кемпбелл бросил русскому посланнику весьма недвусмысленное предупреждение: «Берегитесь! Вам не простят Туркманчайского мира!»

«Там, где кончается документ, там я начинаю...— писал Тынянов.— Я чувствую угрызения совести, когда обнаруживаю, что недостаточно далеко зашел за документ или не дошел до него, за его неимением». Именно так, с изумительной интуицией, был угадан

Грибоедов-дипломат — фигура, историческое значение которой лишь теперь в полной мере доказано исследованием С. В. Шостаковича.

«И полковник Макдональд проводит вечера напролет, запершись наглухо в кабинете с доктором Макнилем, который спокоен, как всегда» («Смерть Вазир-Мухтара»). Теперь мы знаем, о чем они говорили.

«И, как всегда, доктор Макниль остался в комнате, когда увели маленьких принцев и ушла мать. Вошли, осторожно ступая, три евнуха, как три шахских мысли: «Манучехр-Хан... Хосров-Хан... и Мирза-Якуб... Они сидели неподвижно на коврах и разговаривали. Потом доктор Макниль пошел на второй визит к Алаяр-Хану... к Зилли-Султану, сыну шахову, губернатору тегеранскому.

Вот и все, что известно об этих визитах доктора Макниля» («Смерть Вазир-Мухтара»).

Теперь о них известно гораздо больше. Вот что сказано в книге С. В. Шостаковича: «Многотысячная толпа, в полном смысле слова потерявшая всякий человеческий облик, омывшая руки в крови защитников миссии, штурмом берет дворы британского посольства, убивает русских (находившихся там.— *В. К.*), грабит русское имущество в британской миссии и одновременно бережно относится к имуществу, составлявшему британскую собственность... Мыслимо ли вообще представить, чтобы сами обезумевшие фанатики во время резни русских четко отличали бы «дружественное» — британское от «вражеского» — русского, если бы не было среди них подстрекателей и вожаков, надлежащим образом наставленных ор-

ганизаторами разгрома русской миссии. Недаром Макниль писал своей жене в феврале 1829 года: «Я не сомневаюсь, что был бы в Тегеране в такой же безопасности, как и везде».

Мне хочется привести обратный случай в работе Тынянова — когда не отсутствие, а наличие достоверных по видимости документов искажало историческую картину. Работая над «Смертью Вазир-Мухтара», он был поражен историей Самсон-Хана. История эта была разработана известным археологом А. П. Берже, автором многочисленных авторитетных трудов по истории Кавказа. Тынянову показалось странным, что Самсон-Хан, солдат-дезертир русской армии, в работах Берже показан как дворянин, случайно поступивший на службу к иностранному правительству; во время русско-персидской войны он будто бы отказался от участия в войне и уехал из Тавриза. По Берже получалось, что русский батальон дезертиров не выступил против русской армии. «Я решительно ничего не мог сделать с этой конфетной историей,— рассказывал Тынянов в статье для сборника «Как мы пишем».— И не пробовал. У меня не было под рукой никаких документов, опровергающих Берже, и все-таки я не мог писать вместе с Берже. Мне почему-то представлялся все время какой-то попечитель учебного округа эпохи Александра III, где-то, в какой-то гимназии уверяющий гимназистов, что «даже закоренелые преступники, и те, почувствовав раскаяние...» Бахадеран в ханском халате, убивший свою жену, как-то хмурился и не соглашался на свои горячие национальные чувства. Начальник гвардии не может отказаться от военных действий. И как пер-

сы позволили бы этому своему генералу пить кофе и шербет, когда их били? Разве из недоверия? Но батальон дезертиров, эти дезертиры, многажды битые и прогнанные сквозь строй — и ненавидящие строй, который их обидел, так-таки «не пожелали», «отказались» и т. д.? Нет. И сознательно, не имея документов, опровергающих Берже, я написал об участии Самсона и его солдат в битвах с русскими войсками и не чувствовал угрызений совести. А потом, уже после того, как напечатал это, роясь в каких-то второстепенных материалах, наткнулся на краткую записку генерала (кажется, Красовского), в которой тот требовал подмоги, потому что на левом фланге наседают на него русские изменники. А насчет того, что Самсон уезжал из Тавриза во время войны, этот факт подтвердился. Но уехал он из Тавриза — *в ставку* персидского главнокомадующего Аббаса Мирзы».

Как свободно, хочется отметить, пишет Тынянов о своей работе! С каким изяществом! Можно подумать, что она не стоила ему такого уж большого труда. Но в глазах становится темно, когда вы открываете любую его рукопись с бесчисленными зачеркнутыми, восстановленными и вновь зачеркнутыми вариантами, проверенную беспощадностью историка и великой любовью к русской литературе.

6

Принимаясь за эту статью, я не представлял себе, как трудно мне будет писать о Тынянове. Это прежде всего объясняется тем, что мы были очень близки, и, вспоминая о нем, пытаясь вновь оценить то, что он

сделал, я невольно теряюсь, пытаясь отделить важное от второстепенного, окруженный теми подробностями, которые в целом составляют жизнь, но которые интересны и важны только для меня одного.

Как рассказать, например, о том, что это был человек необыкновенного душевного веселья, которое сказывалось решительно во всем — и прежде всего в тонком остроумии, оставившем свой след только в семейных альбомах да еще в знаменитой «Чукоккале»...

На каждую годовщину литературной группы «Серапионовы братья» он неизменно являлся с шутливым стихотворением в «одическом», высокопарном стиле. Одно из них, относящееся ко второй годовщине 1 февраля 1923 года, начиналось так:

Се красные собрались лики
Средь яств и брашен и убранств.
Зачем сей сонм? Сей вопль великий?
И клики радостных пианств?

Конечно, се Серапионы
Идут неверною стопой
Почтить торжественно в день оный
Младый, двухлетний возраст свой...

И кончалось:

Итак, bibendum, или пий,
Иль просто пей, пока ты пьющий.
А Гофман в гробе мирно спи,
И жизнью пользуйся живущий.

Шуточные стихи, пародии, меткие, запоминавшиеся эпиграммы легко «вписываются» в тыняновский облик, потому что это был человек, дорожив-

ший ощущением легкости, живого общения, беспечности, свободы, обладавший редким даром перевоплощения, смешивший друзей и сам смеявшийся до колик, до упаду. Как живого видели вы перед собой любого из общих знакомых, любого из его героев. Ему ничего не стоило мгновенно превращаться из длинного, растерянного, прямодушного Кюхельбекера в толстенького, ежеминутно пугающегося Булгарина. Он превосходно копировал подписи. В архиве сохранился лист, на котором рядом с роскошной и все-таки канцелярской подписью Александра Первого написано некрупно, быстро, талантливо, добродушно: «Поезжайте в Сухум. Антон Чехов».

Отмечая годовщину со дня смерти Льва Лунца, он написал ему письмо о друзьях, о литературе: «...Вы, с вашим умением понимать и людей и книги, знали, что литературная культура весела и легка, что она не «традиция», не приличие, а понимание и умение делать вещи нужные и веселые. Это потому, что Вы были настоящий литератор, Вы много знали, мой дорогой, мой легкий друг, и в первую очередь знали, что «классики» — это книги в переплетах и в книжном шкафу и что они не всегда были классиками, а книжный шкаф существовал раньше их. Вы знали секрет, как ломать книжные шкафы и срывать переплеты. Это было веселое дело, и каждый раз культура оказывалась менее «культурной», чем любой самоучка, менее традиционной и, главное, гораздо более веселой...»

Если бы я был историком литературы, я бы непременно занялся отношениями между Тыняновым и Маяковским, который лучше чем кто бы то ни было

умел «срывать переплеты и ломать книжные шкафы». Маяковский, встретившись с ним после выхода «Кюхли», сказал: «Ну, Тынянов, поговорим, как держава с державой». Тынянов писал о Маяковском как о великом поэте, возобновившем грандиозный образ, утерянный со времен Державина, чувствующем «подземные толчки истории, потому что и сам когда-то был таким толчком». Это ничуть не мешало ему шутить над «производственной атмосферой» «Лефа». В его бумагах сохранился «Сон» — острый и одновременно добродушный шарж на редакционные совещания в «Лефе».

«Мне снился сон, что я сотрудник Лефа и что Владимир Владимирович Маяковский спросил меня басом:

— Это вы — Тынянов, который, кажется, пишет исторические романы?

— Я...— ответил я трусовато.

— Что же вы — маленький или, может, вы позабыли, что мы в 1924 году с Чужаком обнародовали, что этого не должно быть? — спросил несколько сурово Владимир Владимирович.

— Я позабыл,— ответил я как можно простодушнее, все еще желая, чтоб меня похвалили.

Я действительно как-то позабыл о Чужаке.

— Загоскин, Мордовцев и Толстой тоже писали исторические романы,— сказал Владимир Владимирович, жуя папиросу.— Ничего нового. Садитесь, пейте чай.

Я сел на стул, но Владимир Владимирович легонько меня одернул:

— Не сюда. Это Брик.

Клянусь, никого на стуле не было.

«Ах, так вот он, Брик, вот как он выглядит»,— подумал я, ошарашенный. Вот тебе и стул.

— Товарищи,—сказал Владимир Владимирович,— я долго вас слушал. Теперь мое слово. Никакой литературы. Согласны?

— Согласны,— сказала стриженная, как мальчик, барышня.

— Идите в газету.

Я почувствовал беспокойство. В какую? Я написал десять листов. Молчать нужно.

— В какую,— пискнул я,— идти?

— Да не в какую, а вообще — газета,— сказала мне терпеливо барышня, похожая на мальчика.

— Тынянов, вы печатались в газете? — спросил меня Виталий Жемчужный.

— Иногда. Статьи. Объявления,— сказал я беззвучно.

— Объявления — это же в Моссельпром,— сказал мне Виталий Жемчужный.— Вы совсем начинающий. Молодняк.

Он слегка потрепал меня по плечу.

Вдруг один еще совсем молодой мальчик, к удивлению моему, возразил:

— Мы уже были. Не пускают. Говорят: не нужно.

— Как это не нужно? — сказал Виталий Жемчужный.— Это же социальный заказ.

— Они говорят, что мы не умеем.

Все засмеялись. Я тоже хохотнул не без сарказма (может, простят роман?).

— Тогда пишите путешествия, как Витя,— сказал Владимир Владимирович.

— Но ведь, кажется, Карамзин уже...— вдруг пискнул я. Это у меня сорвалось. Барышня на меня посмотрела так, что я заерзал на стуле...

Но мальчик опять смело возразил:

— А если мне билета не на что купить?

Это был молодняк. Я посмотрел на него во все глаза и приободрился.

— Да, как с билетом? — спросил я смело.

— Кирсанов,— сказал ему Владимир Владимирович,— сиди у себя на Варварке и описывай ее. У тебя получится Париж. Родченко же описал.

— Товарищи,—сказала барышня,— получен социальный заказ из типографии: править корректуры прозой.

— Я вам слова не предоставил,— сказал Владимир Владимирович.— Пейте чай, если вы сотрудник. Когда в 1926 году мы вели борьбу с Полонским, мы решили: дисциплина на заседаниях. Пейте чай. Я сейчас буду читать новые стихи.

— Но ведь, кажется, Пушкин уже писал стихи?— пролепетал я, думая о том, что все-таки мое дело пропало. Да и молодняком быть не так сладко.

— Если бы жил Пушкин, мы бы его пригласили сотрудником в Леф,— сурово ответил мне мой друг, Виктор Шкловский.

Я сразу почувствовал, что Пушкина приплел не к месту.

— То-в-ри-щи, — покрыл нас басом Владимир Владимирович. — Я читаю стихи. Сначала идут условия, потом официальный отдел. О найме квартир прочтет Николай Николаевич. Это сначала, а потом...

Я сидел, слушал новые стихи Владимира Влади-

мировича и думал, что было бы с Пушкиным, если б старик вдруг отказался от сотрудничества в Лефе? Николай Асеев написал бы тогда «Путеводитель по Пушкину». Пушкин бы запил. Брошу я к чертовой матери романы! И я сильно захлопал, потому что Владимир Владимирович кончил официальный отдел. Потом Владимир Владимирович прочитал о Пушкине, потом о Лермонтове. Это были стихи.

Тут я испугался и задом — в переднюю.

По дороге задел этажерку и извинился.

Может быть, Брик?»

Веселый, добрый, вежливый человек, любивший шутки и эпиграммы, Юрий Тынянов прожил незаслуженно мучительную жизнь. Он рано и тяжело заболел, — это было неудачей личной, несчастьем, касавшимся его и его близких. Но были другие, общие несчастья.

Придя к нему однажды осенью 1937 года, я нашел его неузнаваемо изменившимся, похудевшим, бледным, сидящим в кресле с бессильно брошенными руками. Он не спал ночь, перебирая свои бумаги, пытаясь найти письмо Горького, глубоко значительное, посвященное судьбам русской литературы, — еще недавно мы вместе перечитывали его. Теперь его мучила мысль, что он сжег его нечаянно вместе с другими бумагами, в которых, разумеется, не было ничего преступного, как это делали многие, почти все, не зная, что может случиться в ближайшую ночь. Я кинулся доказывать, что письмо найдется, что он не мог его сжечь.

— Нет, мог, — сказал он с отчаянием. — Я не знаю, не вижу, что делаю. У меня голова помутилась.

И он заговорил о невозвратимой гибели архивов, свидетельств истории, собиравшихся десятилетиями, — бесценных коллекций, в которых отразилась вся частная жизнь России.

— Не только люди, память гибнет, — сказал он.

Ни прежде, ни потом, в самые трудные годы, я не видел его в таком отчаянии. Всегда он держался спокойно, с достоинством писателя, не забывающего, что он работает в великой литературе.

Письмо так и не нашлось.

7

Подчас казалось странным: откуда взялось такое тонкое постижение человеческой души во всех ее малейших изгибах у человека, жившего, в сущности говоря, комнатной жизнью? Болезнь рано ограничила возможности его поездок, да и самые поездки были связаны с попытками устоять против тяжкой болезни, которая терзала его много лет и свела наконец в могилу.

Но контраст между малым жизненным опытом и психологической глубиной его книг только видимый, кажущийся. Это был человек, который умел из наблюдений, подчас совершенно ничтожных, делать неожиданные, далекие выводы. Тифлис в «Смерти Вазир-Мухтара» написан по историческим материалам, но когда Тынянов приехал в Тифлис в 1938 году, перед его глазами открылся тот город, который он выстроил в своем воображении. Как известно, Кювье восстанавливал скелет доисторического животного по одной его кости. Так для Тынянова достаточно

было одной подробности, чтобы восстановить весь строй — исторический, этнографический, лексический, — к которому она относилась.

Меня поражало то богатство ассоциаций, то сопоставление бесконечно далеких подробностей, явлений, идей, которое было характерным для его таланта и которое помогло ему, не выходя из кабинета, широко и смело рисовать картины жизни петровского времени, двадцатых и тридцатых годов прошлого века, жизнь Пушкина, пятидесятых годов.

И еще одна черта, равно характерная для него как писателя и человека: он умел слышать тот шум времени, который доступен лишь деятелю, ясно представляющему себе движение истории, ход и столкновение исторических величин.

Не следует думать, что Тынянов был погружен в историческое изучение и только там находил источники своего вдохновения. Сила его как раз и заключалась в том, что это был человек глубоко современный, превосходно понимавший мировое значение новой полосы в истории России. Нет никаких сомнений в том, что произведения его не могли быть созданы в другое время. Исторические судьбы страны волновали его всю жизнь, и это волнение пронизывает его книги, написанные о далеких временах и тем не менее глубоко современные. «Ощущение нашей страны как страны великой, сохраняющей старые ценности и создающей новые, — главный двигатель работы и историка литературы и исторического романиста», — писал Тынянов.

Мне еще не удалось установить, было ли опубликовано интервью Тынянова о своей работе, относя-

щееся, по-видимому, к 1938 году. Вот что говорил он о необходимости борьбы литературы с фашизмом:

«Фашизм должен быть разоблачен с начала до конца, во всех его проявлениях и теориях. В частности, писатель, работающий на историческом материале, должен разоблачить пышную, но лживую генеалогию фашизма, которою он, как истый выскочка, затыкает дыры своего мещанского происхождения. Их предки не Вотан и не варвары, не Цезарь и не Помпей, а убогие погромщики и позором покрытые колониальные авантюристы XIX века.

Не древнего происхождения сжигание книг на костре: это проделал в 1817 году старонемецкий дурень Ян в Вартбурге; даже книжки остались, в сущности, те же: он жег книги друга Гейне Иммермана, теперь жгут самого Гейне.

Ветеринарные домыслы, полицейская философия и фантастическая генеология должны оправдать разбой неслыханного размера.

Долг писателей — разрушить до основания это убогое сооружение. Писатели должны быть готовы сменить оружие пера на оружие в буквальном смысле.

Среди западных писателей есть некоторые, напоминающие салтыковский персонаж Дю-Шарио, который «начал объяснять права человека и кончил объяснением прав Бурбонов». Борьба должна вестись и против этих пособников фашизма, будь то пособники по слабости, или по отсутствию воли, или из жажды самосохранения».

Сила исторической прозы в том, что она нужна своему времени, связана с ним и является его отра-

жением. Почему в годы Великой Отечественной войны вся страна кинулась читать «Войну и мир»? Потому, что в этой книге написано не только о том, как мы победили, но кто — мы и почему мы снова непременно должны победить. Так, читая романы Тынянова, мы, русские середины XX века, видим себя, со всеми нашими радостями и печалями, надеждами и размахом.

8

Кто не знает рассказа «Подпоручик Киже», обошедшего весь мир, переведенного на множество языков, рассказа о том, как ошибка писаря, нечаянно написавшего вместо «подпоручики же» — «подпоручик Киже», послужила поводом для создания мнимого человека? В машине павловского государства с ее канонизированными законами существования достаточно описки, чтобы из нее вышла андерсеновская тень, которая растет, делает карьеру, занимает все большее место в сознании и, наконец, распоряжается судьбами беспрекословно послушных мертвому ритуалу людей.

Параллельно Тынянов рассказал историю поручика Синюхаева, который благодаря другой, прямо противоположной, ошибке выбыл из числа живых и был записан мертвым. Нигде не перекрещиваясь, не переплетаясь, две истории ведут читателя в самую глубину той мысли, что для мертвой правильности канцелярского мышления не нужен и даже опасен живой человек.

Этот рассказ, написанный с лаконичностью ла-

тинской прозы, в тридцатых годах был единодушно признан одним из замечательнейших явлений в нашей литературе.

Подпоручик Киже стал именем нарицательным, стал символом холодного, равнодушно-казенного отношения к жизни. Это имя и до сих пор можно встретить в сатирической заметке, в публицистической статье, направленной против бюрократизма. Но значение рассказа глубже. В упоминавшемся наброске автобиографии Тынянов писал: «После романа о Грибоедове я написал несколько рассказов. Для меня это были в собственном смысле рассказы; есть вещи, которые именно рассказываешь как нечто занимательное, иногда смешное. Я работал тогда в кино, а там так начинался каждый фильм и так находились детали». Это замечание относится, мне кажется, к рассказу «Малолетный Витушишников». Как и в «Подпоручике Киже», Тынянов из множества больших и малых событий, составляющих жизнь огромной страны, выбирает самое малое: на этот раз «государственное потрясение» в России Николая Первого возникает и молниеносно развивается по той причине, что фрейлина Нелидова «отлучила императора от ложа». Но и это незаметное, ничтожное, замкнутое событие оказывается тесно связанным с другими, все более крупными, доходящими наконец до «исторической катастрофы». Так стройно работающий «электромагнетический аппарат» николаевской эпохи открывается во всей своей мнимой значительности и ложном величии.

Исторические рассказы Юрия Тынянова проникнуты иронией — по видимости добродушной, а на де-

ле язвительной и горькой. Я бы сказал,— быть может, это покажется странным, — что в них есть нечто чаплинское — то соединение гротеска и трагедии, обыденного и невероятного, смешного и печального, та бессмысленность, против которой не только трудно, но опасно бороться.

9

Повесть «Восковая персона» стоит несколько в стороне от других произведений Тынянова, хотя нисколько не уступает им ни в конкретности исторического воображения, ни в силе, с которой нарисованы деятели петровского государства. Она порою трудна для чтения; она написана как бы от имени человека петровского времени, когда в русский язык ворвалось множество иностранных слов подчас в неожиданных и причудливых сочетаниях. Это были слова, еще как бы неловко и неуверенно чувствовавшие себя в чужом языке и вместе с тем необычайно резко окрашивавшие разговорную речь того времени. Нужно было глубоко проникнуть в лексику Петровской эпохи, чтобы воспроизвести ее на страницах «Восковой персоны».

Но стилистическая новизна и острота этой повести заключается не только в том, что в ней воспроизведен язык Петровской эпохи. Эти языковые средства помогли Тынянову создать характеры, поразительные по своей точности и простоте. Таков Меншиков, с его потерей представления о том, что его окружает, с его страхом перед огромностью того, что находится под его неограниченной властью, с его любовью к

«даче», то есть к взятке, которая мила ему именно своей конкретностью, определенностью, ощутимостью. Такова Екатерина, так и оставшаяся деревенской девкой, погруженная в мир ничтожных интересов. Таков, наконец, сам Петр, умирающий, распростертый в одиночестве на своем холодном ложе, вокруг которого с каждым часом образуется пустота, простирающаяся далеко, граничащая с крушением всего, что он сделал, доходящая до тех пределов, которые он некогда завоевал с «великим тщанием и радением».

Нельзя не согласиться с Б. Костелянцем, который считает, что в этой повести Тынянов «отвергает идею, будто народ живет вне истории». С более глубокой позиции, завоеванной советской литературой в ходе своего развития, он видит взаимосвязь между тем, что творится на «авансцене» истории и на ее «задворках». На «авансцене» истории идет «неслыханный скандал», идет «ручная и ножная драка» между Меншиковым и Ягужинским, первыми людьми государства. А на «задворках» в народных низах рождаются силы, стремящиеся уйти и уходящие из-под власти феодально-бюрократической государственности.

«Восковая персона» проникнута ужасом перед тем полным уничтожением человеческого достоинства, которое заставляло брата доносить на брата, которое в самом предательстве находило счастье, восторг, самоупоение. В повести рассказана история двух братьев — Якова, одного из «монстров и натуралий» петровской кунсткамеры, и Михаила, «солдата Балка полка», каждая мысль которого определена сознани-

ем того, что он — не кто иной, как солдат этого давным-давно не существующего «Балка полка».

Выше я упомянул о «современности» Тынянова, о том, что его исторические произведения важны для понимания того, что происходило в мировой истории XX века. Ограбленный, отданный под власть политических дельцов, интригующих друг против друга, Иран встает со страниц «Смерти Вазир-Мухтара». Но самой «современной» книгой Тынянова, — и не только «современной», но как бы предсказавшей некоторые явления недавнего прошлого, — была, без сомнения, «Восковая персона».

Вспомним сцену, где умирающий Петр остается наедине с генералом-фискалом Мякининым, который всю ночь, составляя списки, сидит в каморке рядом со спальней, а наутро спрашивает Петра (шепотом, на ухо): «А как скажешь, сечь ли мне одни только сучья?» Лишь на второй вопрос: «А и скажешь ли — наложить топор на весь корень?» — он получает ответ:

«Тогда глаза раскрылись и тонкий голос, с трещиною, сказал Алексею Мякинину:

— Тли дотла».

И Мякинин отсчитывает головы на счетах: «А девяносто две кости были — девяносто две головы».

Солдат «Балка полка» доносит на мать, обоих пытают, потом отпускают, изуродованных, и «они пришли, каждый своей дорогой, к своему повосту, и у повоста встретились и, не глядя друг на друга, пошли к дому». Подозрительность как основа отношений, слепота, бессмыслица террора — вот что встает перед нашими глазами.

Повесть называется «Восковая персона» потому, что после смерти Петра художник Растрелли создает его восковое подобие. Фигура встает, когда к ней приближаются, и поднимает руку. И одним кажется, что покойный император приветствует их, а другим — что он гневно указывает на дверь. Фетиш создается, чтобы продолжал действовать страх, который был сильнейшим оружием петровского государства. Восковой император властвует над разрушающимся хаосом своих великих дел до тех пор, пока и его не ссылают в кунсткамеру, к другим «монстрам и раритетам».

10

Эта статья представляет собой лишь попытку дать литературный портрет Юрия Тынянова. Я ничего не написал, например, о том, что он сделал в кино. Между тем его перу принадлежат несколько первоклассных сценариев: «Шинель» — по Гоголю, «Ася» — по повести Тургенева,— оставивших заметный след в истории нашей кинематографии. Он работал с Козинцевым и Траубергом, с Герасимовым и Ивановским, и эти известные режиссеры с любовью вспоминают недолгие, но плодотворные годы общения с ним.

Я ничего не написал о переводах Гейне, которыми Тынянов исподволь занимался всю жизнь. Он перевел «Германию», «Невольничий корабль», многие лирические и сатирические стихи; ни одно собрание Гейне не обходится теперь без этих первоклассных переводов.

Неоднократно печаталось письмо Горького к Тынянову в связи с выходом «Смерти Вазир-Мухтара». Не знаю, можно ли выразить с большей силой признание таланта исторического романиста, чем это сделал Горький, оценивая портрет Грибоедова: «Должно быть, он таков и был. А если и не был — теперь будет». Эти слова определяют, в сущности, основную задачу самого жанра исторической прозы.

Я был у Горького вместе с Тыняновым, кажется, в 1931 году. Шел разговор о создании «Библиотеки поэта», а в сущности — о генеральном пересмотре всей русской поэзии. Можно смело назвать Тынянова рядом с Горьким в этом огромном, еще продолжающемся деле. Но они говорили и о другом. Горький знал, что в двадцатых годах Тынянов работал в кинематографии, и уговаривал его вернуться к этому делу.

11

Начиная «Пушкина», Тынянов думал, что этой книгой будет закончена трилогия — Кюхельбекер, Грибоедов, Пушкин. К новой книге он приступал издалека, настороженно, неторопливо. Но не огромность задачи смущала его. Он в полной мере сознавал всю ответственность, ложившуюся на плечи писателя, который осмеливается создать роман, охватывающий всю жизнь Пушкина, — *роман,* в то время как у нас еще и до сих пор нет историко-литературной монографии, решившей эту задачу.

«Эта книга — не биография, — писал Тынянов в черновике предисловия, сохранившегося в его архи-

ве. — Читатель напрасно стал бы искать в ней точной передачи фактов, точной хронологии, пересказа научной литературы. Это — не дело романиста, а обязанность пушкиноведов. Отгадка часто заменяет в романе хронику происшествий — с той свободой, которою издавна, по старинному праву, пользуются романисты. Научная биография этим романом не подменяется и не отменяется. Я бы хотел в этой книге приблизиться к *художественной* правде о прошлом, которая всегда является целью исторического романиста».

В интервью, которое я цитировал выше, задача определена еще точнее: «Свой роман я задумал не как «романизованную биографию», а как эпос о рождении, развитии, гибели национального поэта. Я не отделяю в романе жизни героя от его творчества и не отделяю его творчества от истории его страны».

В первых вариантах роман начинался с Абиссинии, с предков Пушкина, с петровского арапчонка. Тынянову показалось, что эти главы не удались, и работа была отложена надолго. Он вернулся к своему замыслу лишь через год, решив идти вслед за пушкинским планом автобиографии, который относится к 1830 году и публикуется обычно под названием «Программы записок». Эта «Программа» вся помещается на одном листочке и представляет собой настолько краткий перечень событий жизни Пушкина, что некоторые параграфы оставались для исследователей загадкой. «Программа», как известно, доведена лишь до 1815 года.

Нужно было любить и понимать Пушкина, как любил и понимал его Тынянов, чтобы расшифровать

эти загадки, эти начатые и брошенные фразы, эти фамилии, которые можно прочесть так или иначе. «Мои неприятные воспоминания», — пишет Пушкин. Какие воспоминания? О чем? «Нестерпимое состояние», — пишет он. Чем оно вызвано? Как его объяснить? Тынянов заново прочел этот маленький текст и положил его в основу первой части своего романа. Так, из строчки: «Юсупов сад.— Землетрясение.— Няня» вышла удивительная по своей силе глава, в которой угаданы первые движения души маленького Пушкина, те движения, в которых уже виден будущий гениальный поэт.

Случалось, что самое глубокое знание материала все-таки не давало Тынянову возможности нарисовать историческую картину со всей полнотой. «Представление о том, что вся жизнь документирована, — ни на чем не основано: бывают годы без документов. Кроме того, есть такие документы: регистрируется состояние здоровья жены и детей, а сам человек отсутствует. И потом сам человек — сколько он скрывает, как иногда похожи его письма на торопливые отписки! Человек не говорит главного, а за тем, что он считает главным, есть еще более главное. Ну, и приходится заняться его делами и договаривать за него, приходится обходиться самыми малыми документами. Важные вещи проявляются иногда в мимолетных и не очень внушительных формах. Даже большие движения — чем они сначала проявляются на поверхности? Там, на глубине, меняются отношения, а на поверхности — рябь или даже — все, как было» (Сборник «Как мы пишем»). Так, опираясь на ничтожные данные, на то, что можно назвать лишь

тенью поступка, мысли, чувства, он угадывал главное и строил на нем свое повествование.

Такой «тенью» была любовь Пушкина «к неизвестной», любовь, «необычайная по силе, длительности, влиянию на всю жизнь, им самим не названная» (Ю. Тынянов). Многие исследователи (Гершензон, Щеголев) пытались угадать имя женщины, которую тайно и безнадежно любил Пушкин. Назывались имена Голицыной, Раевской. Прочтя по-своему лицейские элегии, сопоставив рассказы, записанные Бартеневым, изучив отношения Пушкина и Карамзина, Тынянов пришел к выводу, что этой любовью Пушкина была Екатерина Андреевна Карамзина. Он высказал гипотезу, что к ней относится посвящение «Полтавы», что создание «Бахчисарайского фонтана» связано с воспоминанием о Карамзиной, с ее рассказом. Он объяснил их последнее свидание, когда за час до смерти Пушкин позвал Карамзину, когда, прощаясь, она перекрестила его издалека, а он сказал: «Подойдите ближе и перекрестите хорошенько». И, лишь окончательно убедившись в своей правоте, Тынянов стал писать об утаенной любви, прошедшей через всю жизнь Пушкина, от лицея до смерти.

В архиве С. М. Эйзенштейна нашлось его письмо Тынянову, глубокое и оставшееся новым в понимании цвета, который был бы не «раскраской, а внутри-необходимым драматургическим фактором» в кинематографии: «Дорогой и несравненный Юрий! С громадным удовольствием прочел, сидя в доме отдыха в горах на китайской границе, Вашего Пушкина. В свое время меня в полный восторг привела

Ваша гипотеза, изложенная в «Безымянной любви», и развитие этой темы здесь не менее увлекательно. Восторг этот имел и свой persönliche...» (Рукопись.)

Пораженный догадкой Тынянова, Эйзенштейн решил поставить фильм, посвященный Пушкину и его утаенной любви. В письме с необычайной отчетливостью раскрыта живописная гамма будущей картины: «Петербург последнего периода с выпадающим цветовым спектром, постепенно заглатываемый мраком. В темном кадре лишь одно, два цветовых пятна. Зеленое сукно игрального стола, желтые свечи ночных приемов Голицыной... И полный тон концовки с гробом, увлекаемым в ночь... Игра цветовых и музыкальных лейтмотивов вырастала сама собой. Не хватало для сценария главного лейтмотива, что для фильма такого «персонального» типа просто необходимо... И тут дружеская рука указывает мне на Вашу «Безымянную любовь». Вот, конечно, тема. Ключ ко всему (и вовсе не только сценарно-композиционный). И перед глазами сразу же все, что надо... Так или иначе (если Вас не отпугивает тон и соображения моего к Вам послания), очень прошу «считать Вашего Пушкина» в изложенном разрезе сценария «за мной».

Думаю, что Тынянов с радостью согласился бы работать с Эйзенштейном, и можно не сомневаться в том, что роман о Пушкине нашел бы глубокое воплощение. Но письмо не было отправлено. Оно заканчивается припиской (от 4 января 1944 года): «Узнал, что Тынянов — умер. Письмо не отправил. Переделаю в статью: «Запоздавшее письмо».

В предвоенные годы мы виделись очень часто, почти каждый день. Я приходил к нему, мы шли гулять. Но неделя за неделей все короче становились наши прогулки: до Сенатской площади (он жил на улице Плеханова), до Адмиралтейства, до Казанского собора, до садика с воронихинской решеткой. Перед войною он уже с трудом спускался с лестницы, и случалось, что, постояв во дворе, мы возвращались обратно.

Тяжелая болезнь — рассеянный склероз, против которого до сих пор не найдено средства, — не лишила его душевной бодрости, энергии, живого интереса ко всему, что происходило в стране, в литературе. Он принимал участие в литературных делах ленинградских писателей, и мнение его считалось золотым, неоспоримым.

Незадолго до войны ленинградские писатели устроили торжественный вечер, о котором стоит упомянуть, потому что это был, в сущности, единственный вечер, когда общественная любовь и глубокое признание Тынянова выразились с запомнившейся силой.

Он был строго требователен в вопросах литературных и никогда не боялся такой же строгой требовательности по отношению к себе. Любовь его к русской литературе была любовью к родине — этой мыслью было проникнуто все, что говорилось в тот вечер. И можно смело сказать, что вся его трудная, полная страданий жизнь была проникнута этим высоким чувством.

Во время войны, в тяжелых условиях эвакуации, он дрожащей рукой писал третью часть своего по-

следнего романа. Он знал, что умирает, но ему хотелось, чтобы в этой третьей части юность Пушкина была рассказана до конца.

...Пушкина высылают. Белой ночью, которая яснее, чем день, он прощается с Петербургом, как с живым человеком. «Его высылали. Куда? В русскую землю. Он еще не видел ее всю, не знал. Теперь увидит, узнает. И начиналось не с северных медленных равнин, нет — с юга, с места страстей, преступлений. Голицын хотел его выслать в Испанию. Выгнать. Где больше страстей? Он увидит родину, страну страстей. Что за высылка! Его словно хотят насильно завербовать в преступники. Добро же! Он уезжал. Вернется ли? Застанет ли кого? Или повернет история? Она так быстра». И дальше: «Он знал и любил далекие страны как русский. А здесь он с глазу на глаз, лбом ко лбу столкнулся с родною державой и видел, что самое чудесное, самое невероятное, никем не знаемое — все она, родная земля...»

Прощаясь с жизнью, писал Юрий Тынянов прощание Пушкина с юностью. Но мужеством проникнуто каждое слово: «Выше голову, ровней дыханье. Жизнь идет, как стихи». Это было написано, когда все ниже клонилась голова, все чаще прерывалось дыхание...

1964



АРКАДИЙ ГАЙДАР

Я мало знал Гайдара и все-таки сохранил о нем яркое и живое воспоминание. Вероятно, это произошло потому, что он принадлежал к людям, не скрывавшим ни своих чувств, ни мыслей. Напротив, он всегда стремился раскрыть себя, возможно полнее передать другим все, что его волновало. Это было прямодушие, обезоруживающее, неотразимое, открывавшее картину души — картину меняющуюся, сложную, но всегда озаренную светом искренности и чести.

Он писал, что у него обыкновенная биография и что не он, а время сделало то, что на четырнадцатом году своей жизни он ушел в Красную Армию, на пятнадцатом стал командиром роты, а шестнадцати уже командовал полком. Да, время было необыкновенное, но необыкновенной была и та романтическая глубина, с которой этот мальчик пошел ему навстречу. Выбор был сделан — и на всю жизнь. Люди, знавшие Гайдара зрелым, сложившимся человеком, неизменно чувствовали в нем этот полет времени, эту юность, сказавшуюся в каждой строке и как бы шедшую за ним по пятам.

В чем значение его успеха, его удачи в литературе? Почему его книги с таким увлечением читают мальчики и девочки и взрослые, но особенно, разумеется, мальчики, для которых Гайдар, быть может, самое большое в нашей литературе явление? Потому, что ему удалось угадать путь мальчишеского сознания — со всеми его неожиданностями, с его верой во все светлое, высокое, чистое, с его стремлением все объяснить. Взрослые читают его книги, радуясь тонкости, с которой раскрыт и, как на географической карте, начертан этот подчас сложный, рискованный путь, а дети — так, как будто они сами невольно участвовали в их создании.

«Дым в лесу» — далеко не самое сильное произведение Гайдара, но перечитайте сцену, где двенадцатилетний Володя, взволнованный и разгневанный (известием о поджоге), встречается в лесу с комиссаром эскадрильи. «Сильной рукой этот человек остановил меня. Посмотрел на мой оцарапанный лоб и вынул из моей руки оловянный браунинг. Я смутился

и покраснел. Но человек этот не улыбнулся, не сказал ни одного насмешливого слова. Он посмотрел, взвесил на ладони мое оружие. Вытер его рукавом кожаного пальто и вежливо протянул мне обратно». В этом жесте, в этой вежливой заинтересованности — весь Гайдар, с глубокой серьезностью относящийся к каждому движению детской души, не принижая ее, ставя знак равенства между детским и взрослым сознанием.

Вот за это его любят и уважают дети. Вот почему они всегда будут читать его — поколение за поколением! Он уважал их без притворства, легко переходил в мир их интересов, думая их мыслями, чувствуя их чувствами. Это и было главным свойством его таланта.

Дети любят сказки. Сказка всегда идет где-то рядом с самой подлинной, реальной жизнью в произведениях Гайдара. Но она никогда не служит ни для украшения, ни для развлечения. Это почти всегда серьезная сказка, с помощью которой гайдаровские герои стараются понять, что происходит вокруг них в нисколько не страшном и очень занятном мире взрослых.

«Раньше, как Гек жил в Москве, ему представлялось, что вся земля состоит из Москвы, то есть из улиц, домов, трамваев и автобусов. Теперь же ему казалось, что вся земля состоит из высокого дремучего леса». А от сказки рукой подать до поэзии — вот почему читатель ничуть не удивляется, когда проза Гайдара переходит в стихи и некий страшный Турворон появляется в фантастических снах, которые иначе и нельзя рассказать, как стихами. Но есть в

этой галерее детских характеров одна общая черта, очень важная для понимания Гайдара. «Гек, конечно, был растеря и разиня. Мало того, что ночью он забрался в чужое купе, вот и сейчас он не мог вспомнить, куда засунул свои брюки. *Но зато Гек умел петь песни»*.

В сущности говоря, именно Гек, маленький или постарше, хвастливый или скромный, самоуверенный или застенчивый, но «зато умеющий петь песни», — вот главный герой Гайдара. Таков Тимур с его трогательной игрой, которая оказалась настолько близка к жизни, что повлекла за собой целое движение среди пионеров; таков барабанщик с его суровой и сложной судьбой; таков, наконец, и сам Гайдар, за которым в его «Школе» поэзия подвига идет по пятам.

Я познакомился с ним в Ленинграде, когда он писал свою повесть «В дни поражений и побед». Он был чем-то глубоко удручен в те годы. Потом я узнал, что он только что оправился от тяжелой болезни, заставившей его покинуть армию. По первой повести трудно было судить о его своеобразном таланте.

Через много лет мы случайно встретились снова в Ялтинском Доме творчества — период, отмеченный в немногих сохранившихся после него дневниках. Он ходил в гимнастерке, в папахе, в высоких сапогах,— пожалуй, можно было подумать, что этот традиционный костюм стремится нарочито подчеркнуть романтическую приподнятость, свойственную его произведениям. Но если даже это и было позой, то какой-то простодушной, наивной и располагающей к себе, как

и он сам располагал к себе своим открытым лицом и доброй улыбкой.

По утрам он будил нас пионерским горном, после ужина играл вечернюю зорю. Мы бродили по ялтинской набережной, заходили в милую татарскую деревню Ай-Василь и много разговаривали, главным образом, разумеется, о литературе. В нем чувствовался художник, свободный от традиций, и он защищал необходимость этой свободы, видя в ней условие для движения вперед. Он как бы начинал все сначала, не замечая, быть может, что иные открытия, казавшиеся ему новыми, были известны еще Стивенсону или Марку Твену. Но это «новое» было озарено поисками правды, которые так свойственны нашей литературе и без которых она, мне кажется, не может существовать. Едва ли Том Сойер нашел бы клад, если бы он так же бескорыстно был занят чужой судьбой, как Тимур, — у него просто не хватало бы времени на то и другое. Я хочу сказать, что если в книгах Гайдара так же как и в его представлениях о литературе, мелькал иногда Том Сойер, то это был уже такой русский Том Сойер, такой бескорыстный, такой не думающий о себе!

Герои Гайдара — это маленькие поэты, поставившие своей целью осчастливить человечество.

Однажды, когда мы возвращались с прогулки, он заметил на ялтинской набережной маленького айсора, чистильщика сапог,такого черного, как будто его окунули в гуталин, стоявший рядом с его скамеечкой в грязной банке. Он постучал по ней щеткой, когда мы проходили мимо, и Гайдар немедленно поставил на его скамеечку ногу.

— А ну, давай!

Не помню, о чем мы говорили, пока маленький чистильщик тщательно обрабатывал гайдаровские высокие сапоги, — во всяком случае, о чем-то не имевшем отношения к маленькому айсору. Но когда работа была кончена и мы отошли от мальчика на порядочное расстояние, Гайдар вдруг вернулся к нему, взял за плечи и сказал, взглянув прямо в его округлившиеся, испуганные глаза:

— Ты будешь адмиралом.

Больше не было сказано ни слова. Мы ушли. Мальчик стоял, глядя нам вслед, изумленный, растерянный, с загоревшимися глазами...

Гайдар жил так же просто и светло, как умер. Есть смерти значительные, неслучайные, венчающие жизнь, бросая на нее мгновенно вспыхивающий, ослепительный свет. Так пал Шандор Петефи, сражаясь на стороне революционного венгерского народа. Так погиб Гарсиа Лорка, расстрелянный франкистами в Гренаде.

Гайдар, военный корреспондент «Красной звезды», отказался вернуться в Москву после отхода наших войск от Киева, остался у партизан и был убит в бою. После его смерти стали складываться истории, которые хочется назвать легендами, хотя Гайдару, без сомнения, не понравилось бы это слово. Вот одна из них. Ее рассказал мне капитан-лейтенант Р.

«Весной 1942 года небольшая группа моряков под моей командой была заброшена в глубокий тыл, и десять дней мы провели в лесах, готовясь к захвату немецкого аэродрома. Командование отложило опе-

рацию. Наши запасы кончились, и пришлось выйти на поиски продовольствия.

В красноармейской гимнастерке, злой и усталый, я залег в полукилометре от небольшого селения. Немцы ходили по дворам. Я видел, как они гнали по улице жирного барана, который жалобно кричал, точно догадываясь, что его сейчас зажарят. Кстати, все это происходило накануне 1 Мая, и нам до смерти хотелось отметить праздник приличным мясным обедом.

Прошло часа два, и на пыльной проселочной дороге, круто завернувшей к селу, я увидел мальчика лет пятнадцати, который ехал верхом на маленькой гнедой лошаденке. Он свернул в лес, прошел немного, ведя лошаденку в поводу, и остановился близко от меня, на опушке, прикрытой с дороги густой стеной старых елей.

Он свистнул прерывисто, нежно, подражая какой-то птице, и другой мальчик, поменьше, в мохнатой кепке, скатился откуда-то сверху и вытянулся, поднеся руку к козырьку.

Я не слышал, что он сказал ему. Но это был рапорт — вот что меня поразило! Как настоящий командир, первый выслушал его и, ответив на приветствие, пожал руку. Потом предложил сесть, и они устроились на пеньках, разговаривая о чем-то серьезном сдержанным голосом.

— Ребята, — сказал я негромко, — эй, ребята!

Они обернулись, и тот, что поменьше, мигом исчез в кустах. Справа от меня чуть шевельнулись елочки. Он был уже там, обойдя меня по всем правилам военной науки.

— Поговорим, — сказал я первому.

Он подошел. Это был рыжий, широкоскулый мальчик, неуклюжий, с медленными движениями.

— Ты из этой деревни?

— Да, — спокойно отвечал он. — А ты кто, дяденька?

— Красноармеец. К своим пробираюсь.

Он помолчал.

— Ну ладно. А что тебе надо?

— Хлеба.

Он помолчал.

Второй мальчик присоединился к нам, и, пройдя болотом, мы скрылись в диком старом лесу. Я ступил на лежащую толстую доску, и нога до колена ушла в гнилую сердцевину. Под огромными елями было почти темно.

Дорогой раза два нам встретились мальчики примерно такого же возраста, как мой рыжий предводитель. Шепотом он сказал им несколько слов; вытянувшись по-военному, они выслушали его и пошли за нами.

Наконец мы остановились. Рыжий мальчик исчез в груде бурелома, образовавшего нечто вроде пещеры, и минуту спустя я как будто из-под земли услышал его голос. Прошла еще минута, и из «пещеры» показался высокий человек в кубанке, подпоясанный кавказским ремешком, широкоплечий и добродушный. Что-то знакомое мелькнуло в его лице, — мелькнуло и скрылось, когда, подойдя, он стал пристально рассматривать меня своими светлыми глазами. «Где я видел этого человека?» — подумалось мне. Но не было времени для воспоминаний. Он стал рас-

спрашивать меня, я — его, и в течение получаса мы с равной ловкостью увертывались от прямых ответов.

— Да вы же голодны, черт возьми! — вдруг сказал он. — Саша, тащи барана, живо!

Через пять минут передо мной лежала на столе жирная баранья нога и хлеб — сколько угодно хлеба! Я ел и думал: «Где мы встречались?»

Мы нигде не встречались! Но это был Гайдар, мне случалось видеть его портрет в газетах и журналах. Ему было лет тридцать пять. Но странно... вдруг, среди серьезного разговора, он быстро оглядывался... Азартный, мальчишеский блеск мелькал в глазах — и совершалось чудо: он превращался в юношу семнадцати лет, которому все на свете казалось необычайно интересным и новым.

Я провел с Гайдаром три дня и, как это ни смешно звучит, положительно влюбился в этого человека. Он руководил партизанским отрядом, но между делом организовал — кому еще это могло прийти в голову, кроме него? — тайный союз мальчиков против врага, ворвавшегося в их дома и школы. Они видели всё, эти мальчики. У одного брат с доской на груди висел на городской площади, другой бежал из родной деревни, всадив нож в глотку немецкого солдата. Они подрывали мосты, закладывали на дорогах мины, они подпиливали телеграфные столбы. Отличные разведчики, они вели наблюдение за движением немецких эшелонов. Они обеспечивали связь между партизанскими отрядами и разрывали ее между немецкими частями. И Гайдар, с его романтическим вкусом ко всему необыкновенному, командовал этими маленькими солдатами, которые его обожали.

Утром — это было 1 Мая — я был свидетелем картины, которая поразила меня и запомнилась навсегда.

На поляне, широко освещенной солнцем, стояли мальчики, кто в сапогах, а кто и босиком, но в безукоризненном воинском строю. Послышалась команда «смирно», — ее отдал рыжий Саша, который ради торжественного дня был одет в серый широкий, должно быть, отцовский пиджак, украшенный красной лентой, — и Гайдар вышел на поляну. Двое ребят несли за ним знамя, выцветшее и измятое, — настоящее боевое знамя.

Подтянутый и серьезный, но с веселым блеском в глазах, он поздравил отряд с праздником 1 Мая. Я был уверен, что сейчас услышу торжественное обещание, которое дают ребята, получая пионерский галстук. Но слова воинской клятвы вдруг прозвучали перед строем, сдержанно отдаваясь в глубине старого леса.

— Я, гражданин Советского Союза, — негромко говорил командир, и мальчики, бледные от восторга и волнения, повторяли за ним:

— Я, гражданин Советского Союза...

— Торжественно клянусь...

— Торжественно клянусь...

Они опустились на одно колено, произнося скупые слова партизанской клятвы.

...Гайдар отпустил мальчиков, мы остались одни.

— На днях я рассказал им, — сказал он, — что немцы распилили и увезли из Петергофа статую Самсона; вы бы видели, с какими лицами они слушали меня! Вы правы, — это наше будущее. Кто, если

не эти мальчики, будет строить новые города, сажать леса, подымать опустевшие земли?

Мы просидели в Брянских лесах еще недолго. Нужно сказать, что для немцев это были самые спокойные дни. Прекратились налеты на немецкие обозы, минирование дорог, убийства часовых. Это было сделано по моей просьбе — я боялся, что действия партизан привлекут к нам внимание немцев.

Но разведка продолжалась, и в этом деле неоценимую помощь оказал нам отряд Гайдара.

Наконец, приказ был получен. Не стану подробно рассказывать о захвате аэродрома, — в свое время об этом писали в газетах. Скажу только, что, вернувшись, я доложил, что тридцать восемь немецких машин больше не будут бомбить наши города и села...»

Да, Гайдар был не только писателем, который три четверти своей жизни проводит за письменным столом, рассказывая о том, что он видел или не видел. Это был путешественник, разведчик, солдат. Его любят не только за книги, но и за то, что он был самим собой — без преувеличения, без притворства.

1962



МАЯКОВСКИЙ

Критики были знаменитые, и два или три года тому назад их слушали бы, вероятно, с уважением. Они сидели друг против друга на маленькой эстраде Кафе поэтов и говорили по очереди. Молодой поэтической банде, наполнившей в этот вечер маленький, причудливо раскрашенный зал, они казались старомодно вежливыми в своих белых твердых воротничках и отглаженных костюмах.

— Считаю своим долгом заметить, что уважаемый коллега... — начинал один.

— Что касается меня, то, будучи глубоко убежден в том, что уважаемый коллега...— возражал другой.

Сперва этот академический стиль казался довольно забавным, потом надоел, и когда один из критиков, доказывая, что творчество Льва Толстого не имеет ничего общего с утилитаризмом, сказал: «Анна Каренина кладет свою красивую голову на рельсы», — многие, в том числе и я, встали и пошли в соседнюю комнату пить желудевый кофе с печеньем из мороженой картошки. Это было в 1920 году.

Но мы вернулись, потому что пришел Маяковский. Он вошел и остановился в дверях, расставив ноги и опустив голову, очень похожий на известный фотопортрет, который теперь висит в Доме его имени в Ленинграде. У него была внешность знаменитого человека. Именно он — в этом можно было не сомневаться — написал «Флейту-позвоночник», именно он оскорбил хрестоматийную поэзию, назвав свою поэму «Облако в штанах», именно с ним произошло то, что рассказано в его «Войне и мире».

Поглядывая исподлобья, он сперва послушал критика, утверждавшего, что от искусства до утилитаризма один шаг, потом критика, утверждавшего, что, если бы это было так, Лев Толстой не заставил бы Анну Каренину положить свою красивую голову на рельсы, — и улыбнулся. Должно быть, ему стало смешно, что они сидят за столиками и так длинно-вежливо обращаются друг к другу.

Он пришел с женщиной, и она сразу стала что-то говорить ему шепотом. Он слушал ее очень вежливо, но, кажется, равнодушно. Потом открылись прения,

Маяковский выступил, и я впервые услышал этот голос, который, как мне теперь кажется, связан с многими стиховыми «Америками», открытыми Маяковским, — голос, рассчитанный на широкий размах улиц и площадей, голос человека, писавшего стихи, которые невозможно читать шепотом.

Нельзя сказать, что он высоко оценил значение диспута под названием «Искусство и агитация» в московском Кафе поэтов. Он приблизительно подсчитал, сколько времени потеряно даром, и получилось довольно много — около ста восьмидесяти человеко-часов.

— Что можно сделать за сто восемьдесят человеко-часов? — очень серьезно спросил он.— Многое.

И он предложил нам убирать снег вдоль трамвайных линий — мероприятие, в котором крайне нуждалась Москва, — когда в другой раз нам захочется пойти на подобный диспут.

— Вот этот Айхенвальд, сидящий справа, — сказал он и показал на критика, который сидел справа и действительно был Айхенвальдом, — утверждает, что искусство... А этот Айхенвальд, сидящий слева,— продолжал он и показал на критика, который сидел слева, но был Коганом, а вовсе не Айхенвальдом, — утверждает, что искусство...

Это было так неожиданно после всей академической вежливости, с которой противники так долго опровергали друг друга, что критики еще немного посидели, не зная, как поступить, а потом обиделись и ушли.

А по эстраде стал расхаживать Маяковский. Он один занял эстраду, причем не только в пространстве,

но и во времени, заменив собою весь длинный список еще не выступивших ораторов. И это было концом диспута, который должен был решить вопрос о совместимости агитации и искусства и началом другого, который действительно решил этот вопрос.

— Маяковский! Прочтите «150 000 000»! — крикнул кто-то.

Он остановился и объяснил, что это невозможно, потому что поэма выходит без имени автора, а если он станет читать, все сразу же догадаются, кто ее написал:

150 000 000 мастера этой поэмы имя.

Тут же он пожалел, что его имени не будет — столько труда!

— А так не догадаются? — крикнули из зала.

— А так — нет.

— Володя, прочтите, — негромко сказала женщина.

Он исподлобья посмотрел на нее и послушно стал читать...

Поздней ночью мы возвращались из Кафе поэтов. Москва была таинственная, снежная, огромная. Карты висели на площадях, красная нитка, поддерживаемая флажками, проходила где-то между Курском и Харьковом, и видно было, что уже давно никто не переставлял флажки. Охотный ряд, низенький, длинный, деревянный, раскрашенный, был похож на персидский базар. Мы шли и громко читали Маяковского:

Эй, вы!
Небо!
Снимите шляпу!
Я иду!
Глухо.
Вселенная спит,
положив на лапу
с клещами звезд огромное ухо.

Прошло несколько лет, и, вернувшись из Америки, Маяковский приехал в Ленинград читать доклад о своей поездке. Это был памятный вечер. Студенты ломились в филармонию. Их было так много, что трамваи вдоль Михайловского сквера шли очень медленно и беспрестанно звонили. У подъезда дежурила конная милиция, но и она не могла сделать ничего с людьми, которые хотели видеть и слышать Маяковского. Наконец барьер на лестнице был сломан, и через десять минут в большом зале филармонии уже стояли в проходах, сидели на спинках кресел.

Маяковский, изменившийся, стриженый наголо, вышел на эстраду.

Я думаю, что все большие поэты обладают даром предвидения. Эккерман в своих «Разговорах» рассказывает о том, как Гёте предсказал, или, точнее, почувствовал, мессинское землетрясение. «Мы переживаем очень важные минуты, — сказал он слуге. — Или сейчас уже происходит землетрясение, или оно вскоре начнется». В том, что говорил Маяковский, чувствовался автор «Войны и мира», поэмы, предсказавшей революцию с фантастической силой. Он говорил, и все яснее становилась беспощадная

мысль о том, что мир расколот и что борьба между старым и новым неизбежна. Маяковский от имени поэзии снова доказал это. «Пушкина и теперь не пустили бы ни в одну порядочную гостиницу или гостиную Нью-Йорка, потому что у него были курчавые волосы и негритянская синева под ногтями».

В перерыве, боясь, что меня прогонят, я осторожно пробрался за сцену. Я был уверен, что Маяковский окружен читателями и почитателями, что его трудно будет увидеть за этой восторженной, шумной толпой. Но у крайних колонн, там, где были сложены горы пюпитров, опустив голову и заложив за спину руки, один-одинешенек шагал Маяковский. Большой, мрачноватый, широкоплечий, он шагал и насвистывал «чижика».

Это было непостижимо, что никто не подошел к Маяковскому. Как будто какая-то отталкивающая сила исходила от него, действовавшая на расстоянии и останавливавшая суетных и равнодушных. Как будто он был наказан уже за то, что ничем не походил на других.

Как соединить это с тем звоном, который всегда сопровождал его имя? Не знаю.

Но был вечер, когда я снова столкнулся с этим ощущением трагической пустоты вокруг Маяковского, причин которой я не понимал. Это было у Тихонова и тоже после какого-то публичного диспута, — кажется, в Институте истории искусств.

В доме Тихонова в двадцатых годах господствовала атмосфера необычайности, оригинальных выдумок, поэтических вечеров, бескорыстия молодости. Мне казалось тогда, что этот дом не похож на все

другие дома в Ленинграде и что люди, которые бывали в нем, просто обязаны были хоть чем-нибудь отличаться от всего остального человечества. Впрочем, так оно, вероятно, и было!

В тот вечер среди гостей мне запомнился Константин Вагинов, поэт тонкий, своеобразный и, к сожалению, давно забытый, как забыты многие, едва успевшие явиться в литературе тех лет. Трудно вообразить себе что-нибудь более противоположное поэзии Маяковского, чем поэзия Константина Вагинова. Да и сам он — хрупкий, маленький, бледный — казался антиподом Маяковского с его широким шагом, широкими плечами, взглядом, окидывающим с головы до ног, с его щедрой манерой оценивать собеседника выше, чем он того заслуживал, как это бывает с добрыми и доверчивыми людьми.

Впрочем, в этот вечер он говорил очень мало, а потом и вовсе замолчал, лишь повторяя время от времени все ту же строку только что появившегося тихоновского стихотворения. «Козлом воняет рыжий базар»,— говорил он и через некоторое время повторял строку задумчиво и даже как бы с досадой.

Завязался спор, и, как ни странно, это был тот же самый спор, который несколько лет тому назад Маяковский прекратил одним своим появлением. Но старый спор выступил в новом обличье. Право на сложность в поэзии, право на своеобразие, отказ от нарочитой простоты, если эта простота не помогает поэту, — вот в чем теперь была сущность дела. Но если это требование простоты *во что бы то ни стало* казалось почти смешным летом двадцатого года, то теперь с ним нельзя было не считаться.

Спор у Тихонова, не мог не задевать Маяковского, потому что за этим требованием уже тогда постепенно вырисовывалась фигура мещанина, любителя тех «кудреватых митреек», против которых впоследствии Маяковский выступил в своей последней поэме. Это была уже та простота, которая «хуже воровства», как говорит русская пословица, простота, близкая к тому, чтобы вот-вот превратиться в пароль для входа в поэзию. Но Маяковский молчал. «Козлом воняет рыжий базар», — в сотый раз повторял он, уткнувшись в эту строку и не замечая, по-видимому, насколько многозначительным было его молчание.

Потом я узнал, что в этот день Маяковский встретился с читателями на одном из ленинградских заводов, где его снова — в тысячный раз — упрекнули в ненужной сложности, в неумении или нежелании выразить свои мысли просто, ясно и доступно для всех.

Кто-то попросил его прочитать стихи, и он, даже не спросив, что прочитать, тотчас же согласился. Я уже говорил о том, какое впечатление производил его голос. Но никогда не забуду той сдержанной силы, той безнадежности, с которой он прочел в тот вечер свое стихотворение «Памяти Есенина». Стали просить еще что-нибудь. Он отказался.

Мы разошлись поздно, — должно быть, часа в три ночи. Ворота были закрыты, и, пока ходили за дворником, один актер, которому было, вероятно, лет двадцать, подтянулся на большом воротном крюке и попытался сделать «лягушку». Единственный раз за весь вечер Маяковский улыбнулся — доброй улыбкой очень усталого человека.

Большой проспект Петроградской стороны был пуст. Шел мелкий дождь. Трамваи давно не ходили. Весь вечер мне хотелось подойти к Маяковскому. Но проклятая застенчивость, еще долго отравлявшая мою жизнь, помешала — и теперь я молча шел рядом с ним, сердясь на себя и думая о том, что Маяковский, без сомнения, даже не слышал моей фамилии. Я ошибался. Именно в этот день, когда читатели упрекали Маяковского в ненужной сложности, какой-то глупый человек прислал ему записку, в которой хвалил мой слабый роман «Девять десятых», и Маяковский, отвечая, пренебрежительно отозвался об этой книге, хотя, как он сам признался вскоре, он ее не читал. Ничего этого я не знал в тот вечер и был поражен, когда, прощаясь (мы наконец нашли извозчика, дремавшего на козлах где-то на углу Пушкарской), Маяковский крепко пожал мою руку и сказал:

— Не сердитесь на меня. Я еще буду читать ваши книги.

Немного лет прошло после этого вечера, и его имя снова бросило тысячи людей на улицы Ленинграда. Снова очень медленно, с тупым, оглушительным звоном шли трамваи, на этот раз через Фонтанку, у Дома печати. Гражданская панихида! Она была назначена в Доме печати, но народу было так много, что кроме панихиды, происходившей внутри здания, открылась другая — на набережной, где поэты говорили о Маяковском с балкона. Говорили о том, что он был «великим чернорабочим в поэзии», говорили

о знаке равенства, который он поставил между гражданским и поэтическим долгом...

Впервые в русской поэзии Маяковский выдвинул стихи как документ, и этот документ был подписан полностью — именем, отчеством и фамилией. Это не было поэтической позой, которая часто становится полноправным оружием поэзии. Это было большое хозяйство, большой поэтический дом, по которому, засучив рукава, ходил, думая вслух и требуя подвига, суровый мастер русского стиха.

•

1958

ЗАБОЛОЦКИЙ

1

Я знал Николая Алексеевича Заболоцкого в течение многих лет. Мы были друзьями. Это не была полная, окончательная откровенность, та близость, при которой между друзьями нет и не может быть никаких тайн. Между нами была известная сдержанность, — может быть, потому, что я инстинктивно чувствовал в нем эту черту. Он был человеком глубокой мысли и глубокого чувства, но выражение мысли и чувства было не так-то легко для него. Все выражалось в слове. А слово было для него не только

элементом речи, но как бы орудием какого-то действа, свершения. Думая о нем, невольно вспоминается библейское: «В начале было слово».

Я не сразу понял, по молодости лет, ту главную черту, которая кажется мне для него необычайно характерной: что происходило с ним, вокруг него, при его участии или независимо от него — всегда и неизменно было связано для него с сознанием того, что он был поэтом.

Это вовсе было не ощущением учительства, стремлением поставить себя выше других. Это было чертой, которая морально, этически поверяла все, о чем он думал и что он делал. Ощущение высокого призвания было для него эталоном в жизни. Он был честен, потому что он был поэтом. Он никогда не лгал, потому что он был поэтом. Он никогда не предавал друзей, потому что он был поэтом. Все нормы его существования, его поведения, его отношения к людям определялись тем, что, будучи поэтом, он не мог быть одновременно обманщиком, предателем, льстецом, карьеристом. Прекрасно понимая, что ложь и поэзия «две вещи несовместные», он не мог писать того, чего не думал.

2

Когда я встретился с ним, это был розовощекий мальчик, только что вернувшийся из армии, мальчик, которому, как это часто бывает с молодыми поэтами, казалось, что он все начинает сначала. Я помню, как однажды он встретился у меня с Антокольским, поэтом совсем другого направления, и как Антоколь-

ский, выслушав его стихи, сказал, что они похожи на стихи капитана Лебядкина. Заболоцкий не обиделся. Подумав, он сказал, что ценит Лебядкина выше многих современных поэтов.

Он был тогда одним из «обереутов» — так называлось поэтическое направление, к которому принадлежали мало кому известные Даниил Хармс и Александр Введенский. В том, что они писали, было много «нового во что бы то ни стало», которое казалось им важным для нашей поэзии только потому, что оно было новым. С этим направлением боролись. Поэтов упрекали в семи смертных грехах, и упреки эти были иногда справедливы.

Но для меня, тогда еще совсем молодого писателя, за этим мнимо-новым чудилась подлинная новизна, обязывающая задуматься над собственной работой. Это осталось навсегда. Стихи Заболоцкого всегда возвращали меня к мысли об ответственности в собственной работе.

Даже для самых слепых или, по меньшей мере, близоруких уже и тогда в стихах Заболоцкого был виден не только острый и оригинальный талант, но талант социально направленный — вот что крайне важно отметить. Лучшие стихи тех лет, вошедшие в последнее, составленное им самим незадолго до смерти собрание, — это стихи против пошлости, против косности в быту и сознании.

Странно, что они не были поняты нашей критикой. Странно хотя бы потому, что в стихотворениях «Новый быт», «Свадьба», «Ивановы» почти впрямую (что редко для Заболоцкого) дано его тогдашнее кредо.

Ужели там найти мне место,
Где ждет меня моя невеста,
Где стулья выстроились в ряд,
Где горка — словно Арарат,
Имея вид отменно важный;
Где стол стоит и трехэтажный
В железных латах самовар
Шумит домашним генералом?
О, мир, свернись одним кварталом,
Одной разбитой мостовой,
Одним проплеванным амбаром,
Одной мышиною норой,
Но будь к оружию готов:
Целует девку — Иванов!

В картине мещанского праздника («Свадьба»), написанной с бешенством и отвращением, это «оружие» названо с определенностью, не оставляющей и тени сомнения:

А там — молчанья грозный сон,
Седые полчища заводов,
И над становьями народов —
Труда и творчества закон.

Одновременно возникает вторая, крайне важная для Заболоцкого, тема природы. Я не знаю в нашей поэзии другого поэта, который с такой проникновенной задумчивостью остановился бы перед самым понятием природы, перед ее бесконечно многообразным воплощением, перед теми сложными, подчас поразительными отношениями, которые возникают год за годом между нею и человеком. «Школа жуков», «Торжество земледелия», «Прогулка», «Меркнут знаки зодиака...» — я думаю, что, по меньшей мере, треть всего, что написал Заболоцкий, связано с раз-

мышлениями о природе, с картинами природы, с преображением природы.

Поэма «Торжество земледелия» сыграла особенно важную роль во всей его дальнейшей работе. Он был поражен идеей преображения природы, которое только что начиналось в нашей стране. Странно представить себе, что это высокопоэтическое произведение было понято как попытка исказить в нашем представлении это чудо преображения. Может быть, здесь была виновата необычная форма поэмы? Но положите рядом «Фауста» Гёте и «Торжество земледелия» — и сразу станет видно, откуда идет необычная форма этой поэмы, это стремление взглянуть на мир глазами батрака, коня, предков, кулака, сохи, животных, солдата, тракториста. Духовный и материальный мир природы глубоко задет духом преображения, спором человека с природой, стремлением человека преобразить и подчинить ее.

Человек с его надеждами, стремлениями, несчастьями, любовью поздно появился в стихах Заболоцкого. Этой теме научила его сама жизнь. «Я умирал не раз. О, сколько мертвых тел я отделил от собственного тела...» Появилось «Я» Заболоцкого, и тогда оказалось, что пригодилось все — и ирония, и ненависть к пошлости, и вера в светлое будущее, без которых он не мог бы жить и работать.

3

Заболоцкий провел несколько лет вне литературы, вне поэзии, вне той жизни, которой были полны его друзья по делу литературы. Это были труд-

ные для него годы, о которых он не рассказывал ничего или почти ничего. Это были годы, когда, работая землекопом, дорожным рабочим, чертежником, он совершил подвиг — не могу иначе назвать его перевод «Слова о полку Игореве», который является, как мне кажется, одной из вершин его мастерства. Можно смело сказать, что, каков бы ни был суд потомков над нашей, во многом виноватой и ни в чем не повинной, поэзией, перевод «Слова о полку Игореве» займет в ней высокое место.

Многие ли из нас читали «Слово» в подлиннике? Это очень трудно. Гениальный памятник древнерусской литературы, в сущности говоря, никогда не читался. Его изучали любители, студенты-филологи (в том числе и я, когда это было нужно к экзаменам по истории древней литературы). Но до появления перевода Заболоцкого «Слово о полку Игореве» никогда не было «чтением». Более того — увлекательным чтением.

Здесь дело не только в том, что Заболоцкому удалось передать с исчерпывающей точностью смысл каждого слова, — в этом легко убедиться, положив рядом оригинал и перевод. И не в том, что ему удалось передать трагедию Руси, потерпевшей одно из самых тяжких своих поражений, и даже не в том, что он понял «Слово» как интересное чтение и сумел передать читателю это ощущение. Заболоцкий сделал то, что до него не удавалось другим переводчикам, среди которых были великие поэты. Он перевел «Слово» на язык современной поэзии.

Это могло быть сделано только в наше время, хотя бы потому, что внутренне перевод «Слова» связан

не только с поэтической деятельностью самого Заболоцкого. Он входит как неотъемлемое целое в ту работу, которой лучшие наши поэты отдали годы.

И подумать только, что о переводе «Слова о полку Игореве» нигде — ни в газетах, ни в журналах — не появилось ни строки! Можно, пожалуй, вообразить, что в нашей поэзии подвиги совершаются едва ли не ежедневно!

4

Все, что перевел Заболоцкий, стало фактом русской поэзии, как это в свое время произошло с переводами Лермонтова и Жуковского. С удивительной силой он видит и чувствует личность другого поэта, в себе самом находит его черты и передает их так же сильно, как они выражены в оригинале.

Время, народ требуют лица поэта, его поэтического характера, его позиции в жизни и литературе, той позиции, которую нельзя подменить решительно ничем и которая должна быть такой же сильной и своеобразной, как самый поэтический голос. Вот почему при чтении подлинного, глубокого поэта всегда возникает ощущение его личности, его поэтической биографии. Стоит только представить себе, насколько образ, возникающий при чтении Лермонтова, отличается от наших представлений, когда мы читаем Некрасова, чтобы оценить все значение личности поэта, — не позы, а именно личности.

Размышляющие глаза Заболоцкого видны за его стихами, читая их, вы неизменно встречаете этот

почти в упор направленный взгляд. Поэзия его поучительна, потому что она построена на требованиях высокого разума, и в этой поучительности отчетливо видны классические традиции русской поэзии, ведущие нас от Жуковского (его влияние подчас скользит в стихах Заболоцкого) — к Мандельштаму, которого, быть может, следует назвать одним из его учителей.

Близка ему и грузинская поэзия, в которой всегда были сильны мотивы рыцарской морали. Он переводил разных, не похожих друг на друга поэтов — Гурамишвили, Орбелиани, Важа Пшавела. Каждый раз нужно было открыть новый потайной ход к чужой душе, разгадать новую тайну. Для Гурамишвили нужно было обладать тем желанием добра, той поучительностью, о которой я говорил выше. Для Важа Пшавела нужно было иметь размышляющее направление ума, нужно было уметь думать о поэзии. Орбелиани нельзя было хорошо перевести, не обладая изяществом, светлой легкостью чувства. И во всех этих случаях нужно было прежде всего быть мастером русской поэзии.

Я перешел к переводам непреднамеренно, хотя, может быть, и не случайно. В сороковых годах и пятидесятых Заболоцкий отдавал очень много времени переводам. Но работа над оригинальными стихами продолжалась, развивалась, была полна новых поисков и новых открытий.

Он пишет ряд психологических портретов — «Жена», «Неудачник», «Некрасивая девочка», «Старая актриса» — и как бы подводит итог этим опытам в стихотворении «О красоте человеческих лиц».

Есть лица, подобные пышным порталам,
Где всюду великое чудится в малом.
Есть лица — подобия жалких лачуг,
Где варится печень и мокнет сычуг.
Иные холодные, мертвые лица
Закрыты решетками, словно темница.
Другие — как башни, в которых давно
Никто не живет и не смотрит в окно.
Но малую хижинку знал я когда-то,
Была неказиста она, небогата,
Зато из окошка ее на меня
Струилось дыханье весеннего дня.
Поистине мир и велик и чудесен!
Есть лица — подобья ликующих песен.
Из этих, как солнце сияющих, нот
Составлена песня небесных высот.

Это — не только об «архитектуре» человеческой души, но о собственном опыте — жизненном и поэтическом, которые переплелись теперь неразрывно.

Жизнь поэта со всеми ее тревогами, сомнениями, разочарованиями в конечном счете направлена к тому, чтобы стать самим собой, выразить себя с наибольшей полнотой. Среди немногих счастливцев, которым это удалось, одно из первых мест принадлежит Заболоцкому.

Однажды мы говорили о нем с Евгением Шварцем, нашим общим и близким другом. Это было в трудную для Заболоцкого пору, когда его поэзия была объявлена «уродливой» и даже умные, казалось бы, критики нанесли ему нерасчетливо-беспощадные удары.

— Нет, он счастлив,— упрямо сказал Шварц,— никто не может отнять у него счастья таланта.

Он был прав, потому что самые горшие из несчастий превращаются в поэзию силой таланта и счастье поэта — поэзия, как бы ни сложилась жизнь.

5

В конце жизни он написал цикл «Последняя любовь», десять стихотворений, объединенных одной темой — и неожиданных, потому что прежде он не писал о любви. К его поэзии размышлений не шла «обыкновенность» — казалось бы, давно исчерпанной — темы. Но в этом цикле вдруг открылась такая глубина нежности, которую трудно было прежде разглядеть за поэтической неторопливостью Заболоцкого, за торжественностью его стихового строя.

Я увидел во сне можжевеловый куст,
Я услышал вдали металлический
хруст.
Аметистовых ягод услышал я звон,
И во сне, в тишине мне понравился он.
Я почуял сквозь сон легкий запах
смолы.
Обогнув невысокие эти стволы,
Я заметил во мраке древесных
ветвей
Чуть живое подобье улыбки твоей.
Можжевеловый куст, можжевеловый куст,
Остывающий лепет изменчивых уст,
Легкий лепет, едва отдающий смолой,
Проколовший меня смертоносной иглой!
В золотых небесах за окошком моим
Облака проплывают одно за другим,
Облетевший мой садик безжизнен и
пуст...
Да простит тебя бог, можжевеловый
куст!

Изящество, которое Заболоцкий передал в переводах грузинской лирики, точность, которой он достиг в стихах о природе, жадное, неукротимое стремление к правде, озарившее весь его поэтический путь,— все соединилось в цикле «Последняя любовь». Почти каждое стихотворение—открытие в поэзии Заболоцкого, а такие, как «Чертополох» и «Можжевеловый куст»,— в русской поэзии XX века.

6

Рукописное собрание стихотворений Николая Заболоцкого лежит передо мной на столе — сто семьдесят стихотворений и четыре поэмы. Принято считать, что Тютчев написал мало. Но он написал много. Это в полной мере относится и к Заболоцкому.

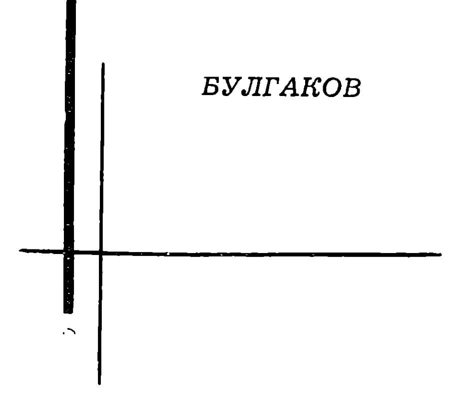
На последней странице — примечание: «Эта рукопись включает в себя полное собрание моих стихотворений и поэм, установленное мной в 1958 году. Все другие стихотворения, когда-либо написанные и напечатанные, я считаю или случайными, или неудачными. Включать их в мою книгу не нужно...»

Неудачными или случайными он считал, без сомнения, и свои шуточные стихи и поэмы. Он был сдержан, молчалив, все, что он делал, было проникнуто глубоким достоинством поэта. Вместе с тем он был человеком оригинального юмора, душевного веселья. Редкая встреча у него или у его друзей обходилась без шуточных эпиграмм, экспромтов, стихотворных посланий.

Незадолго до смерти он сжег все эти стихи, среди которых многие были настоящими шедеврами по

тонкости, выдумке, блеску. Он не хотел шутить ни с поэзией, ни со своей жизнью, которая, может быть, предстала бы в этих стихах совсем другой, чем она была на деле. Разумеется, бесконечно жаль, что эти стихи погибли. Но, размышляя о светлой и трагической жизни поэта, начинаешь понимать, что он не мог поступить иначе. «Есть литература на глубине,— писал Юрий Тынянов о Хлебникове.— Есть жестокая борьба за новое зрение, с бесплодными удачами, с нужными сознательными ошибками, с восстаниями решительными, с переговорами, сражениями и смертями. И смерти при этом бывают подлинные, не метафорические. Смерти людей и поколений».

1960



БУЛГАКОВ

1

Не перестаю сожалеть, что я не знал М. А. Булгакова и даже никогда не видел его. В 1954 году, выступая на Втором съезде писателей, я упомянул его как первоклассного писателя, незаслуженно и как бы насильственно забытого,— насильственно потому, что его произведения выдержали «испытание временем» и не потеряли значения для нашей литературы. В ответ на мое выступление Е. С. Булгакова прислала мне пьесы и прозу покойного мужа, и началось знакомство, которое продолжается и до сих пор, потому

что время от времени я возвращаюсь к этим пьесам и прозе, находя в них новые особенности, новую глубину.

В своих «Заметках к переводам шекспировских трагедий» Б. Л. Пастернак попытался разгадать тайну личности Шекспира, изучая его описки и повторения, «день за днем воспроизводя движения, проделанные великим прообразом». С неопровержимым ощущением подлинности, основанной, в сущности, лишь на внимательном чтении, он нарисовал юность Шекспира, «дни рождения его реализма, увидевшего свет не в одиночестве рабочей комнаты, а в заряженной бытом, как порохом, неубранной утренней комнате гостиницы...» Надеюсь, что никто не заподозрит меня в самонадеянном сопоставлении. Равным образом не сравниваю я и Булгакова с Шекспиром. Хочу только сказать, что увлекательные поиски личности писателя, начавшиеся десять лет тому назад, продолжаются и доныне. Их не могут заменить ни рассказы родных, ни воспоминания друзей. Мне кажется, что, читая Булгакова, я понял значение его иронического и трагического искусства, родившегося из острого ощущения самых фантастических сторон русской жизни, полного изобретательности, беспощадности и благородного риска.

2

Мне всегда казалось, что Чаплин многому научился у русской литературы. Это чувство окрепло и утвердилось, когда я увидел «Диктатора» и «Месье Верду». В этих произведениях соединение смешного и трагического направлено к той цели, которой всегда

служила наша литература. Блок определил ее как «указание жизненного пути». И другая черта: историзм. Историчен не только «Диктатор», но даже ранняя «Парижанка», хотя этот фильм не выходит за пределы «сцен личной жизни».

Стоит подумать над этим, читая Булгакова. Оба художника ищут «указаний жизненного пути» с помощью парадоксального смешения жанров. Оба с сознательным пристрастием творчески изучают идею справедливости, проникнутую духом историзма.

Оговорюсь, чтобы не быть ложно понятым. Говоря о русской традиции в искусстве Чаплина, я имел в виду лишь одно ее, недостаточно изученное, направление. Кто не знает знаменитой формулы Достоевского: «Все мы вышли из гоголевской «Шинели». Теперь, в середине XX века, следовало бы добавить: «И из гоголевского «Носа». Наметим эту традицию в общих чертах: начиная с загадки «Носа», через мефистофельскую горечь Сенковского (Брамбеуса) она идет к Салтыкову-Щедрину с его сказками и «Городом Глуповым». Нетрудно найти ее черты в творчестве Владимира Одоевского и Вельтмана — писателей второстепенных, но оригинальных. Наиболее полное выражение она находит в канцелярских манекенах Сухово-Кобылина, вырастающих до понятия судьбы.

Из наших современников к ней принадлежит, без сомнения, Булгаков, начавший «Диаволиадой», а кончивший «Мастером и Маргаритой» — романом, который, несмотря на всю его сложность, давно пора издать, потому что по своеобычности едва ли найдется ему равный во всей мировой литературе.

Не знаю, как назвать эту традицию. Трагический гротеск? Важно, что она является метким оружием познания действительности и блистательно воплотила идею справедливости и гуманизма.

Не буду возвращаться к этим соображениям. Все дальнейшее представляет собой их развитие, основанное на примерах.

3

«Дни Турбиных» создавались в те годы, когда еще отчетливы были воспоминания о гражданской войне. По впечатлениям первых зрителей, это была пьеса современная, рассказывающая о социальной группе, разбитой Октябрьской революцией и жадно, но беспомощно искавшей выхода. Перечитайте пьесу в наши дни — и вы увидите, что знак историзма стоит над ее героями, смутно, но остро чувствующими все значение происходящих событий. Недаром пьяный Мышлаевский выразительно излагает историю русского дворянства в нескольких словах: «Алеша, разве это народ? Ведь это бандиты. Профессиональный союз цареубийц. Петр Третий... Ну, что он им сделал? Что?.. Собственный дворянин царя по морде бутылкой. Павла Петровича князь портсигаром по уху. А этот... забыл, как его... с бакенбардами, симпатичный, дай, думаю, мужикам приятное сделаю, освобожу их, чертей полосатых. Так его бомбой. За что?»

Исторична и сама позиция автора,— ее верность послужила основой непрекращающейся жизни «Дней Турбиных» на сцене. Название пьесы под-

черкивает эту позицию. Это именно дни — особенные, запоминающиеся дни, из которых составляется жизнь.

4

Подобно тому как ощущение историчности окрашивает жизнь Турбиных, пьеса Булгакова о Пушкине всецело обращена к нам и глубоко современна. Наша любовь к Пушкину пронизывает ее от первого до последнего слова.

Даже то обстоятельство, что самого Пушкина нет среди действующих лиц, продиктовано тактом художника, глубоко чувствующего современное, новое отношение к поэту. У каждого из нас есть свой Пушкин, свое представление о нем, своя любовь к нему, собственная горечь утраты. Булгаков не захотел вторгнуться в это «тайное тайных». Сделал ли он это потому, что не понадеялся на свои, хотя и немалые, силы? Зрители замирают, когда раненого Пушкина проносят через сцену,— он появляется перед ними в первый и последний раз. Это лучше, чем заставить его, как сделали авторы некоторых пьес, два часа говорить плохими стихами.

В пьесе Булгакова Пушкин незримо присутствует в каждом слове: исподволь, из картины в картину, его трагедия становится трагедией почти всех действующих лиц, даже тех, кто способствует ей вольно или невольно. Недаром же пьеса кончается монологом сыщика, приставленного к Пушкину и смутно, сквозь всю ложь и туман николаевского строя, чувствующего величие гения и тяжесть утраты.

«Битков. Что это меня мозжит?.. Налей-ка мне

еще. Что это меня сосет?.. Да, трудно помирал, ох, мучился. Пулю-то он ему в живот засадил...

Смотрительша. Ай, ай, ай...

Битков. Да, руки закусывал, чтобы не крикнуть, жена чтобы не услыхала, а потом стих. *(Пауза.)* Только, истинный бог, я тут ни при чем. Я человек подневольный, погруженный в ничтожество... Ведь никогда его одного не пускали, куда он, туда и я. Ни на шаг. Ни, ни, ни... А в тот день меня в другое место послали, в среду-то... Я сразу учуял — один чтобы. Умные. Знают, что сам придет куда надо. Потому что пришло его время. Ну, и он прямо на Речку, а там уже его дожидаются. *(Пауза.)* Меня не было».

За этими наивными словами и тоска, и угрызения совести, и раскаяние, и внезапное, поражающее зрителя открытие, что этот самый ничтожный из преследователей Пушкина любит его и знает, что никому не уйти от ответственности за преступление века.

5

«Бег» много лет пролежал в архиве драматурга. Теперь пьеса напечатана, поставлена и, надеемся, будет поставлена неоднократно.

Можно — и это, без сомнения, сделает наша критика — сопоставить ее с «Днями Турбиных». Можно наметить черты сходства и различия в композиции и в стиле. Можно доказать, что по сравнению с «Днями Турбиных», где подчас проглядывает хроникальность, «Бег» построен стремительно и лаконично.

Но все эти сравнения и сопоставления не передадут того чувства, которое ни на минуту не оставляет

вас за чтением «Бега». Это — чувство нового зрения, которое позволяет художнику познать виденное прежде (не только им, а многими, и не однажды, а тысячу раз), в неизвестном доселе, но единственно верном воплощении. Это — стремительный, полный неожиданностей и вместе с тем изумляющий своей внутренней логикой, рассказ о трагическом поражении тех, кто пытался остановить движение истории. Подзаголовок пьесы — «Восемь снов». И действительно, подчас начинает казаться сном то, что возникает перед вами на сцене. Но это не сны, а подлинная жизнь, нарисованная зримо, отчетливо и беспощадно.

Превращение человеческого лица в страшную своей неподвижностью маску, социальная острота этого превращения — все, что придает неповторимую оригинальность творениям Сухово-Кобылина, нашло свое отражение в «Беге». Эта пьеса не похожа на другие пьесы Булгакова. Его драматургии свойственны изящество, легкость построения, шутливость, подчас прячущаяся в глубине трагедии. Здесь нет этой игры: один тяжкий «сон» с роковой неизбежностью переходит в другой. За этой неизбежностью, о которой лишь смутно догадываются люди обреченного мира, сквозит такая правда, что одна только эта смелая и грустная правда заставляет задуматься над взлетами и провалами собственной жизни.

Драматургический жанр представляется понятием вполне определенным, особенно когда вы встречаетесь с произведением, характерные признаки которого позволяют легко заключить его в границы этого понятия. Но границы эти условны. «Героическая комедия»,— пишет драматург, как бы предупреждая

зрителей, что его произведение отнюдь не рассчитано на то, что зрители будут смеяться до упаду. «Лирическая комедия»,— пишет другой, надеясь, что этот подзаголовок объяснит, а может быть даже и оправдает приблизительность характеров, сентиментальность, длинноты. Третий пишет нейтральное «пьеса», рассчитывая, что театр сам разберется в запутанном вопросе.

Толстой объяснял жанровое своеобразие «Войны и мира» не пренебрежением «к условным формам прозаического художественного произведения», а тем, что «русская литература со времен Пушкина не только представляет много примеров такого отступления от европейской формы, но не дает даже ни одного примера противного».

Что такое «Бег»? То перед вами психологическая драма, то фантасмагория, почти выпадающая из реальных представлений об окружающем мире. Может быть, вернее всего было бы назвать это произведение сатирической трагедией? Или комедией?

Непостижимую игру ведет жизнь с людьми, оторвавшимися от родной земли. Комическое в этой игре вдруг оборачивается трагедией, а сквозь неподвижную маску медленно сходящего с ума палача проглядывают человеческие черты, в которые вглядываешься с неподдельным волнением.

6

Пьесу «Кабала святош» невозможно отделить от всей «мольерианы» Булгакова, занимающей в его жизни огромное место. Он написал роман «Жизнь

господина де Мольера» и пьесу «Полоумный Журдэн». Он перевел «Скупого». Можно смело сказать, что он был «потрясен» любовью к Мольеру, как Меджнун потрясен любовью к Лейли. Это было чувство, развивавшееся вместе с его дарованием — и увы — безнадежное, потому что ему так и не довелось увидеть ни на сцене, ни на страницах книг своих, рожденных этим чувством, произведений. Таким образом, сравнение с Меджнуном, погибающим от безнадежной любви, только кажется нарочитым.

Говоря о «Кабале святош», нельзя обойти роман «Жизнь господина де Мольера», прежде всего потому, что в нем с убедительной непосредственностью сказался талант драматурга. Я имею в виду не только тонкое, чисто профессиональное понимание работы Мольера. Вся книга написана как монолог. Автор как бы представляет читателю своего героя. Да и не только его,— Мадлену Бежар — любовницу, Арманду Бежар — жену, короля Людовика, друзей и врагов.

С проницательностью историка он взвешивает сомнительные факты его биографии. Отсутствие фактов он убедительно дополняет воображением.

«...С течением времени колдовским образом сгинули все до единой рукописи и письма Мольера. Говорили, что рукописи погибли во время пожара, а письма будто бы, тщательно собрав, уничтожил какой-то фанатик. Словом, пропало все, кроме двух клочков бумаги, на которых когда-то бродячий комедиант расписался в получении денег для своей труппы».

Зато сохранившаяся, добытая изучением история жизни Мольера известна Булгакову во всех подроб-

ностях — и он рассказывает ее изящно, свободно. Громадное знание материала не давит читателя, не ложится на его плечи, не внушает совестливую мысль: «Ничего не поделаешь, надо прочесть». Не надо, а хочется прочесть, узнать, полюбить. Книга внушена поэтической любовью к Мольеру, которая передается читателю, едва он входит в историю этой мучительной и поучительной жизни.

7

Но почему Булгаков с таким душевным напряжением относился к Мольеру? Потому, что величайший в мире комедиограф, над пьесами которого в течение трех столетий покатывались со смеху, прожил страшную, трагическую жизнь — и в пропасть этого несоответствия не мог не заглянуть Булгаков. Открывая для себя Мольера, он открывал самого себя. В пьесе это выразилось с большей силой, чем в романе. Экономия драматургии заставила Булгакова сосредоточить все усилия на главной теме — борьбы за право самовыражения в искусстве.

С непостижимой смелостью изображена в «Кабале святош» отравленная, не терпящая правды общественная атмосфера, стремящаяся создать собственное, ползающее искусство. Боятся все, к любому чувству присоединяется ставшая почти привычной естественность страха. Страшна вежливость, подозрительна и страшна доброта. Все возможно в атмосфере доносов, неуверенности в завтрашнем дне, напрасных попыток угадать пристрастия и причуды мнимого гения, короля Солнце. Что он сделает, куда кинется? Но куда бы он ни кинулся, все признано безупречным,

вдохновляющим, необычайным. Король даже не приказывает, он просто говорит в пространство, его приказы не нуждаются в адресах. «Франция, господин Мольер, перед вами в кресле. Она ест цыпленка и не беспокоится». Король шутит — не дай бог ошибиться, переоценить или недооценить его шутку! Вера в священное писание вооружена, оснащена, для нее все средства хороши, в ее мнимой добровольности — постоянная, все возрастающая угроза. Мольер — один против короля, против черных ряс, против Одноглазого с его не знающей промаха шпагой.

В пьесе, как и в романе — трагедия художника, который, мнимо изменяясь под давлением времени, гибнет, потому что остается самим собой.

В последнем акте, доведенный до полного отчаяния, он проклинает тиранию: «Что еще я должен сделать, чтобы доказать, что я червь?» Мушкетеры убивают привратника и врываются в театр. Зловещие маски насилия и невежества смутно, но грозно мерещатся актерам. «Но разве можно не доиграть последний спектакль?» Сцена давно стала жизнью. Мольер, наконец, играет самого себя. Когда он падает, зрители кричат: «Деньги обратно!» Но актер мертв, а мертвые не возвращают денег. Не деньгами, а бессмертием расплачивается с человечеством Мольер, сраженный в борьбе за свободу искусства.

8

Преувеличенный интерес к личной жизни писателя — не лучшее достижение XX века. Человечество ничего не потеряло, так и не выяснив, кто написал

«Короля Лира» — лорд Бэкон или полунищий актер, и потеряло бы бесконечно много, если бы трагедия не дошла до нас. Внимательное чтение дает больше для понимания личности писателя, чем знание его биографии, потому что в биографии отражается то, чем он похож на все остальное человечество, а в его искусстве — то, чем он не похож.

Читая Булгакова, можно представить себе его жизнь и его личность — не ту личность, существо которой определяется анкетными данными, а личность литературную, позицию в литературе, взгляд на жизненную задачу.

Я всматриваюсь в его фотографии. Над чем подсмеивается автор «Записок юного врача» — уж не над собственной ли растерянностью перед нелепостями устоявшейся на сотни лет деревенской жизни? С грустью или иронией смотрит на меня автор «Кабалы святош» — морщины прямым углом глубоко отчеркнули надбровные дуги... Другая фотография — перед вами человек, всегда готовый посмеяться над собственными затруднениями, устроить игру, превратить в водевиль неудачу. Это — автор «Театрального романа», «Багрового острова». И вдруг меняется веселое лицо: художник, работавший в трудное пятнадцатилетие, понимавший, что неискренность, искательство, лесть — плохие советчики в литературе, предсказавший многие открытия Артура Миллера и Арнольда Уэскера, задумчиво смотрит на вас, прислушиваясь к свинцовым шагам истории: «Ну-с, а что вы думаете о судьбах России, о судьбах искусства?»

1965

ЕВГЕНИЮ ШВАРЦУ

Помнится, мы с тобой говорили о том, что иным людям удается прожить не одну, а две жизни. Биография Артюра Рембо появилась тогда в русском переводе, и мы были поражены историей поэта, который двадцати лет уехал в Африку и стал рабовладельцем, безжалостным добытчиком золота, носившим это золото в кожаном ремне, который он никогда не снимал. Он умер от опухоли, образовавшейся вследствие постоянного трения этого пояса о голое тело, не зная, что вся Франция зачитывается его молодыми стихами. Если бы он это знал, ему пришла бы в го-

лову простая мысль, что удалась-то как раз его первая, нищая, беспокойная жизнь и не удалась вторая с ее пиратской роскошью и гаремами невольниц.

Ты не стал богатым человеком, как Артюр Рембо, и не променял свою поэзию на торговлю рабами. Я вспомнил о нашем разговоре только потому, что все та же горькая мысль приходит всем, кто любил тебя: слава явилась к тебе, когда мы тебя потеряли.

Да, теперь ты — знаменитый писатель, твои пьесы идут в многих театрах, не только на родине, и за границей — в Лондоне и Варшаве, в Берлине и Париже. Не все, правда. Некоторые — и притом превосходные — еще лежат в архиве. Но пойдут когда-нибудь и они.

Ты был бы счастлив, увидев, с какой любовью оформил книгу твоих пьес Н. П. Акимов. Книга толстая, солидная, в красивой суперобложке, которую можно рассматривать долго, потому что на ней нарисованы и море с парусной лодкой, и дорога, по которой мчится всадник, и плавные повороты грубых крепостных стен, и замковая башня, на которой рыцарь стоит у знамени, привязанного к древку небрежно, но прочно. На знамени написано: «Е. Шварц»,— и сразу становится ясно, кто приглашает читателя стать под это знамя благородства и рыцарских дел.

Драматургия по-прежнему расходится плохо, пьесы выходят маленькими тиражами, и убытки, как правило, подсчитываются заранее. Но твою книгу раскупили мгновенно, и тебе, наверное, было бы приятно узнать, что достать ее, даже втридорога, решительно невозможно. И пишут о тебе совсем иначе, чем прежде.

В нашей литературе были тяжелые времена. Трудно было прозе, еще труднее — поэзии. Но больше всего досталось, без сомнения, сказке. Ведь педологи, например, считали, что не нужны не только сказки, но даже куклы, потому что они «переразвивают» у девочек материнский инстинкт. Твоя сказка надолго притаилась в самом незаметном уголке нашей литературы, мечтая только об одном: чтобы ее не заметили, чтобы о ней—не дай бог—не заговорили. Но о ней говорили. Ее разбирали по косточкам. Над подвалом, где она ютилась, надстраивали целые этажи, и в просторных, светлых помещениях сидели хорошо одетые люди, неторопливо рассуждавшие о том, какой должна быть сказка. Ее объявляли вредной, даже социально опасной. Утверждали с полной серьезностью, что народ давно сочинил все сказки на свете и что нужно остановить самонадеянных литераторов, которые думают, что они способны прибавить хоть что-нибудь к бессмертному наследству.

Как же поступил ты в ответ на угрозы наших Самсонов Карраско, которые утверждали, что «последние достижения науки требуют, чтобы с безумцами обращались сурово»? Ты написал «Похождения Гогенштауфена» — историю о том, как в рядовом учреждении всеми делами заправляет упырь, питающийся человеческой кровью, а уборщицей служит добрая фея, которой, согласно утвержденному плану, разрешено совершать всего только три чуда в квартал.

Дорогой мой, как нам тебя не хватает! Твоей доброты и терпения! Твоего мужества и иронии! Твоего

милосердия! Твоей уверенности, что «в каждом человеке есть «что-то живое» и что надо только «задеть его за живое». Твоей скромности,— ведь ты тихо и долго смеялся бы, если бы кому-нибудь пришла в голову мысль, что ты — великий писатель. А вот теперь то и дело слышишь, что твой «Дракон» — гениален. Твои выражения вошли в наш язык, и, повторяя вслед за Ланцелотом: «Вы думаете, это так просто — любить людей»,— мы думаем, что подчас это действительно трудно.

Многое изменилось к лучшему, очень многое,— иначе, без сомнения, передо мной не лежали бы на столе твои книги. И все же, читая твою «Тень», невольно вспоминаешь, что немало людоедов еще служит оценщиками в ломбардах и что «человека легче всего съесть, когда он болен или уехал отдыхать. Ведь тогда он сам не знает, кто его съел, и с ним можно сохранить прекраснейшие отношения».

Ты знаешь, а ведь и я только теперь, перечитывая твои пьесы, понял, *что* тебе удалось. Ты развертывался медленно, неуверенно, прислушиваясь не к искусству литературного слова, а к точности и честности детского зрения. В «Голом короле» все голы, не только король — и улюлюкающий камергер, и марширующие фрейлины, и придворный поэт, который «просит то дачу, то домик, то корову».

И крик толпы: «Дорогу ребенку!» — не только требование правды. Неподкупное детское зрение стало твоим знаменем, тем самым белым, длинным, развернувшимся, которое держит рыцарь на вершине замковой башни. Это может показаться невероятным, но в чем-то очень важном ты остался тем са-

мым маленьким мальчиком, который после первого посещения театра вежливо простился со стульями, со сценой. Еще не зная, что такое афиша, ты простился и с ней: «Прощай, писаная». Так разговаривают в твоих пьесах не только Кей и Герда, но даже первые министры, очевидно вспоминая, что и они когда-то были детьми: «Здравствуйте, низшие служащие!» Зато решительно ничего детского нет в твоей Тени. Бог весть, как это тебе удалось, но ведь твоя Тень не только говорит, но и думает, как тень. Ее слова — тени слов, а мысли — тени мыслей. Вот почему нельзя ей не поверить, когда она напоминает Ученому о том, как они встретили дочку учителя «и влюбились — ты в нее, а я в ее тень».

Так ты стал писать о себе, а кому не известно, что нет ничего более рискованного, чем писать о себе. Тени ложатся поперек дороги, тени сомнительно искажают очертания, тени грозят, и пытаются купить, и советуют «смотреть сквозь пальцы на этот безумный и несчастный мир». Ты отвечаешь: «Не могу»,— и рождается то, без чего трудно, почти невозможно жить: надежда.

Спасибо тебе, дорогой, за Ученого, за Ланцелота, за Дон-Кихота, за то, что, вместе с ними, ты ненавидел больших и маленьких драконов фашизма. За то, что ты нашел в себе силы, чтобы высмеять их, оставаясь серьезным. За то, что ты предсказал, как трудно будет с людьми, у которых «дырявые души, продажные души, прожженные души, мертвые души». За «очень жалобную книгу», которую пишет мир — горы, травы, камни, деревья, реки, видящие, что делают люди.

Знаешь ли, на что похожа эта книга, лежащая далеко в пещере, в Черных горах? На «Русскую Правду» Пестеля, зарытую в землю. Или, еще больше, на толстовскую «зеленую палочку». Ланцелот, как маленькие братья Толстые, отказывает себе в праве на равнодушие и легкую жизнь: «Я странник, легкий человек, но вся жизнь моя проходила в тяжелых боях. Тут дракон, там людоеды, там великаны. Возишься, возишься... Работа хлопотливая, неблагодарная».

Вот и ты был такой же легкий человек, умевший смешить и смеяться, любивший простые вещи—солнце, хорошую погоду, прогулку в лесу. Спасибо тебе за то, что твоя жизнь проходила в тяжелых боях.

Умирая, Дон-Кихот видит перед собой Альдонсу, которая запрещает ему умирать: «Вы устали? А как же я? Нельзя, сеньор, не умирайте... Уж я-то сочувствую, я-то понимаю, как болят ваши натруженные руки, как ломит спину... Не умирайте, дорогой мой, голубчик мой».

Так и нам хотелось запретить тебе умереть.

Санчо старается доказать своему господину, что «умереть — это величайшее безумие, которое может позволить себе человек». Вот так и нам хотелось доказать тебе эту простую мысль.

Тебе некогда было умирать, когда на земле столько дела, и если уж несправедливо совершилось это «величайшее из безумств», значит, ты знал или догадывался, что твои сказки помогут нам, «сражаясь неустанно, дожить, дожить до золотого века...»

1965

ВСЕВОЛОД ИВАНОВ

1

В книге «Горький среди нас» Федин писал о «Серапионах», что «восемь человек олицетворяют собою санитара, наборщика, офицера, сапожника, врача, факира, конторщика, солдата, актера, кавалериста». Самые необыкновенные из этих профессий принадлежали Иванову,— все-таки никто, кроме него, не ко-

лол себя булавками и не глотал огонь перед изумленной аудиторией. Впоследствии он рассказывал мне, что это не так уж и сложно.

Но сразу вспыхнувший интерес к нему вовсе не был связан с необычностью его биографии. Напротив, каждый его рассказ — а он приходил по меньшей мере раз в месяц на «серапионовские чтения» с новым рассказом — поражал своей «обыкновенностью», которая потому и была его силой, что представляла собой первую живую запись того, что происходило в стране. Тогда я не понимал, что это — мнимая обыкновенность. Девятнадцатилетний студент, увлеченный возможностью устроить в литературе свой мир, а в этом мире свой беспорядок, я не понимал тогда, что «бытовизм» Иванова бесконечно далек от сознательного самоограничения натуралиста, от раскрашенной фотографии в литературе.

Он как раз не боялся раскрашивать, но что это были за фантастические, смелые, рискованные цвета! В книге, которая недаром так и называется «Цветные ветра», эта смелость достигает размаха, который подлинным «бытовикам» показался бы кощунством.

Без сомнения, уже тогда Иванова больше всего интересовала та неожиданная, явившаяся как бы непроизвольно, фантастическая сторона революции и гражданской войны, которая никем еще не ощущалась в литературе. Он раньше Бабеля написал эту фантастичность в революции как нечто обыкновенное, ежедневное. Именно эта черта и сделала его «Партизанские рассказы» литературным фактом принципиального значения. На фоне необычайности

того, что происходило в стране, история, рассказанная в «Дитё», кажется естественной, хотя она глубоко противоречит представлениям устоявшегося дореволюционного мира. Вот почему, когда в 1922 году я спросил Иванова, кто, по его мнению, пишет сейчас лучше всех, он ответил: «Разумеется, Бабель».

Это показалось мне шуткой. Имя Бабеля я услышал впервые.

Иванов был человеком, редко удивлявшимся, почти не принимавшим участия в спорах, но умевшим слушать,— за его тогдашней молчаливостью скрывалась огромная, вскоре сказавшаяся, жажда познания. Можно сказать, что в этом смысле все мы — в разной степени — продолжали. Он — начинал, и начинал широко, с размахом.

В те дни, когда он писал на оборотной стороне географических карт, вырванных из Британской энциклопедии,— впоследствии он рассказал об этом в своей автобиографии,— ему казалось, что он может работать в любом жанре, не только в прозе. Однажды он явился к нам с поэмой и от души удивился, когда мы в один голос сказали, что она никуда не годится. Как известно, Л. Н. Толстой дважды начинал своих «Казаков» стихами. Эти стихи относятся к гениальной прозе «Казаков» примерно так же, как поэма Иванова (которую мы добродушно, но беспощадно раскритиковали), к его «Партизанским рассказам», которые были встречены нами с восторгом.

Я упомянул, что он писал на оборотной стороне географических карт, но, без сомнения, среди его ранних рукописей найдутся и толстые разлинованные листы бухгалтерских книг. Мы все писали тогда на

конторской бумаге. На Большой Морской, очень близко от Дома искусств, где мы собирались, был банк, в котором никто не работал — саботаж — и куда мог зайти любой прохожий через распахнутые настежь огромные двери. Это было навсегда запомнившееся зрелище неизвестной, сложной, остановившейся на полном ходу, полной самоуважения, жизни. Темный сумеречный свет стоял в высоких залах с тяжелыми люстрами, с высокими, пыльными лакированными барьерами. Отодвинутые кресла еще хранили, казалось, движение быстро, в испуге или негодовании, вскочивших людей. И везде на столах лежали толстые, как библия, гроссбухи, бумага, бумага — прочная, красно и черно линованная, довоенная, дореволюционная, забытая, как забыт был тогда вкус белого хлеба.

Мы писали на ней долго, годами. Помнится, зайдя к Тихонову в 1928 году, я удивился, увидев, что его новые стихи написаны на этой бумаге. Не сомневаюсь, что Александр Грин был — и не однажды — в залах этого огромного опустевшего банка. Его лучший рассказ «Крысолов» пронизан ощущением ужаса перед фантомом огромной заброшенной канцелярии, в которой господствуют крысы, ставящие себя бесконечно выше людей с их мнительностью и жалкой любовью. Грин, так же как Лунц, Шкловский, Слонимский, жил в Доме искусств.

2

Мне кажется, что Иванов как писатель сложился в те молодые годы. Уже тогда его героями были глубоко задумавшиеся люди, правдолюбцы, пытающиеся

найти единственную в мире, выкованную в муках, справедливость. Уже тогда они искали ее, путаясь в снежной пыли, как путается и не может уйти от заколдованного селезня Богдан в рассказе «Полынья».

В книге «Тайное тайных», составившейся из рассказов первой половины двадцатых годов, талант Иванова высказался с определенностью и силой. Дело было не только в том, что Иванов первый в советской литературе соединил опыт гражданской войны с глубоким знанием сибирской деревни. И это немало. Но главное все-таки заключалось в том, что этот опыт был окрашен любовью к необычайному, глубоко свойственной русскому характеру и русской литературе. Быт интересовал Иванова не сам по себе, а как путь к тайному тайных, к глубоко запрятанной сущности человеческих отношений, загадочно и остро раскрывшихся в годы исторического перелома. Иногда это широкий путь, по которому, сидя в автомобиле с женой, неподвижно, как перед фотоаппаратом истории, ведет своих партизан Вершинин. Иногда — извилистая, теряющаяся в песках Тууб-Коя, тропинка Омехина, выбирающего между совестью, долгом и острой жаждой любви.

В новой прозе, которую пытался уже в те годы построить Иванов, намерения героев расходятся с их поступками, а цель — не только не оправдывает средства, а кажется решением другой, никем не заданной, цели. Впоследствии, в романе «У», он развил и упрочил это направление. Нарушение традиционных представлений возникло в его творчестве как отражение тех неожиданностей, которые пришли с рево-

люцией. Жизнь предстала перед ним как галерея неограниченных возможностей — о них он и стал писать, вдохновленный Горьким, который понимал и поддерживал его дарование.

Вот откуда взялся его интерес к русской фантастике, к Владимиру Одоевскому, к Вельтману, произведения которых он собирал годами. Он искал и находил любимую традицию в прошлом русской литературы.

3

Частые встречи с Ивановым оборвались, когда в середине двадцатых годов он переехал в Москву, но дружеские отношения остались и не на год или два, а на всю жизнь. Чистота, озарявшая наши молодые споры, была порукой этих отношений. Юность шла за нами по пятам, напоминая о том, что надо беречь достоинство писателя, как это ни было подчас тяжело. Наши отношения, лишенные малейшей предвзятости, всегда были проникнуты интересом и вниманием друг к другу. Мучительный и сложный процесс деформации, равнодушия, одеревенения, тот самый, о котором Маяковский писал:

Происходит
страшнейшая из амортизаций —
Амортизация
сердца и души,—

не коснулся Иванова, может быть, потому, что главной чертой его характера была прямота, сливающаяся с глубоким интересом к людям.

Я не помню, чтобы какие бы то ни было обстоятельства заставили его назвать черное белым. Но он вовсе не был холоден, равнодушен. Напротив: однажды я был свидетелем его смелого выступления, когда в короткой и сильной речи он горько упрекнул в равнодушии тех, кто из осторожности или трусости стремился обойти события, взволновавшие всю страну.

Что сказать о его трудной писательской судьбе? В недавно опубликованном превосходном рассказе «Сизиф, сын Эола» солдату Полиандру не очень повезло в жизни, потому что он служил царю Кассандру, «соединившему в себе рядом с беспощадной вспыльчивостью еще более беспощадное честолюбие». Он хотел, чтобы Кассандр думал о нем хорошо, но «Кассандр не верил солдату, всем солдатам — он боялся его щита, его широкой красной шеи, его огромного голоса, к раскатам которого любили прислушиваться другие». И вот нищий, израненный, но еще полный надежд солдат отправляется на родину. В горах он встречает Сизифа, который некогда правил Коринфом и который — как в знаменитом мифе — должен вечно вкатывать в гору обломок скалы.

В рассказе Иванова древнегреческий миф приобретает странные, смутно знакомые очертания. За фигурой могучего и прямодушного солдата, которого боятся именно потому, что он прямодушен, чудятся нелицемерные черты старого друга, идущего вперед «при любых обстоятельствах и при любых силах, ибо добродетель главная и всеединая цель человеческого существования». Но и сам Сизиф — этот друг, мудрый и добрый, с усталым лицом, исполненным «тем избытком дней, который... указывает на необыкно-

венную силу и умелое, терпеливое расходование этой силы». Солдат встречается с Сизифом в последний день его бессмысленной, неустанной работы. Зевс простил его за послушание. Завтра он будет свободен. И начинается разговор между солдатом и сыном бога.

С мечом в руках солдат прошел Персию, Индию, Египет. Он видел сатиров с пурпуровыми рогами, убивал сирен и центавров. Сизиф не знает и не видел ничего, разучился говорить в одиночестве, мировые события прошли мимо него в бесшумной дали. «Камень был тяжелый,— говорит он изумленному солдату,— и мне было трудно оглядываться». Наступает ночь, они ложатся спать, условившись вместе отправиться в Коринф, чтобы убить Кассандра и покорить Грецию. Но утром солдат видит, как Сизиф снова катит вверх, в гору, огромный базальтовый черный шар.

«— ...Ты ли это, о Сизиф! Разве мудрый Зевс не простил тебя и разве ты не дал мне согласия идти вместе со мною в Коринф и далее, куда поведет нас судьба?

И тогда ответил Сизиф, толкая камень плечом:

— Бедра, голени и ступни мои — стары. Молодое поколение греков идет слишком быстро. Я могу отстать и тогда зачахну где-нибудь на востоке в жарком песке пустыни... А здесь... Здесь я привык. У меня имеются бобы, капканы для диких коз, вино изредка и к нему сыр. Что мне еще надо? Иди, путник, в свой Коринф, а я пойду в свою гору».

Писательская судьба Иванова была трудна не только потому, что на ней сказались тяжелые време-

на сталинского произвола. Некоторые его романы и повести, долго пролежавшие в письменном столе и лишь теперь появляющиеся в свет,— не легкое чтение. Не для того он отдал годы труда, чтобы читатель нашел в этих книгах развлечение или забаву. Они связаны с судьбой страны, с ее историей — трагически и неразрывно. Путь солдата Полиандра, мечтавшего о легкой жизни, о том, чтобы «спать на пуху под пение красавиц», не прельщал автора «Сизифа».

Вот почему, входя в его дом, я неизменно чувствовал дыхание всей страны с ее радостями и горестями, надеждами и трудами. За большим столом Всеволода Иванова собирались люди, значение которых неоспоримо в истории нашей культуры. Русские ходоки в далекие чужие земли вспоминались, когда он рассказывал о своих путешествиях,— а путешествовал он всю жизнь — верхом, пешком, на плотах, на лодках, по воде и по суше. С молодых лет он отправился в «Индию литературы», и путешествие, полное загадок, опасностей и открытий, продолжалось ни много ни мало — до самой смерти.

Ходоком, искателем нового, пытливо всматривающимся в неведомую жизнь, в непостижимые ее взлеты и беспощадные приговоры, он был — и останется — в нашей литературе.

1965

2

БЕССРОЧНЫЙ ДОГОВОР

Когда-то мне казалось, что, для того чтобы изобразить то необычайное время, в которое мы живем, нужно отказаться от задач чисто литературных, потому что непосредственное знание жизни само подскажет то или другое решение литературной задачи. Теперь я вижу, что был неправ.

В первые послевоенные годы то и дело появлялись

Из речи на Втором Всесоюзном съезде писателей.

новые имена. Свежий материал ворвался в литературу, и казалось, что развитие ее идет быстрым и верным путем. Были написаны правдивые книги о виденном и пережитом, и благодарный читатель, который сам был участником и очевидцем народных испытаний, легко прощал иным из молодых и торопливость, и несоразмерность частей, и небрежности стиля.

Но вот прошли не недели, не месяцы, а годы, и многие писатели, выступившие с яркими, запоминающимися произведениями, остались авторами одной книги. Почему они замолчали? Потому, что огромный жизненный опыт потребовал от них столь же огромной работы. Потому, что у них не хватило смелости, уверенности в себе, профессиональной хватки.

Настоящая литература начинается там, где происходит открытие — открытие не только для читателя, но и для писателя. Настоящий роман должен быть построен так, чтобы, если рассыпать его на отдельные страницы, его мог бы собрать даже ребенок. Именно этим подлинное произведение отличается от хроники, инвентаря наблюдений, от мнимой литературы, в которой материал главенствует над искусством.

Можно представить себе длинную галерею произведений на военные темы, в которых степень художественного воплощения материала будет постепенно усиливаться, достигая все большей тонкости и глубины. Здесь и «Люди с чистой совестью» П. Вершигоры, и «В окопах Сталинграда» В. Некрасова, и превосходная, с моей точки зрения, повесть Э. Казакеви-

ча «Сердце друга», и не получивший еще должной оценки роман В. Гроссмана «За правое дело».

Но с чувством сожаления встречаетесь вы в этой галерее с книгами, которые не дай бог рассыпать,— пожалуй, и сами авторы не в силах будут определить последовательность страниц, если их своевременно не перенумеровала машинистка. По сути дела, это авторы еще не написанных книг, люди, не прошедшие профессиональной писательской школы, остановившиеся перед трудностями техники, не разработавшие своего таланта. Это относится и не только к молодым. Писатели, доказавшие своими первыми книгами, что у них есть о чем рассказать народу, не имеют права не работать. Ненаписанные книги занимают место на библиотечных полках, на книжных прилавках, в редакционных портфелях. Возможно, что, если бы уровень редакционной работы наших журналов и издательств был значительно выше, многие из этих книг заняли бы место не только на библиотечной полке, но и в сознании читателя.

Литературная школа, техника работы — вот о чем нужно говорить там, где писатели собрались, чтобы обсудить свои профессиональные задачи. Нужно говорить о том, как работать. Десятки сомнений одолевают романиста, который пятый или шестой год пишет свою большую книгу. Верно ли изображен тот или другой герой, удалось ли правдиво нарисовать обстановку, занимательно ли развивается сюжет, не напутал ли он в подробностях и — самое главное — движет ли его произведение нашу литературу вперед? С усталой головой приходит он на то или другое собрание. И писатели один за другим выступают с ре-

чами, в которых о литературе как искусстве нет ни единого слова.

Жизнь Союза советских писателей со всеми ее достоинствами и недостатками занимает всех, а жизнь литературы для многих из нас маячит где-то на втором плане.

У нас большая, любимая народом, окруженная самыми требовательными в мире читателями, имеющая мировое значение литература. Но в сложном ее хозяйстве нам предстоит еще сделать немало.

В общей картине будущего, которую я вижу перед собой, мне многое пока еще представляется несколько фантастическим. Но от нас зависит вдохнуть в нее подлинную, реальную жизнь.

Я вижу литературу, в которой сильная, самостоятельная критика смело определяет путь развития писателя, его возможности и перспективы.

Я вижу литературу, в которой самые опытные, самые знаменитые писатели работают, не отвлекаясь ничем и не заставляя читателей десятилетиями дожидаться окончания своих произведений.

Я вижу литературу, в которой молодые и старые не устают учиться и учиться. Маяковский говорил: не беда, если моя новая вещь хуже предыдущей; беда, если она на нее похожа.

Я вижу литературу, в которой редакции смело поддерживают произведения, появившиеся в их журналах, отстаивая свой самостоятельный взгляд на вещи и не давая в обиду автора, нуждающегося в защите.

Я вижу литературу, в которой критика разбирает произведения с позиций автора, не меряя всех на одну мерку и помня слова Пушкина, что писателя должно судить по законам, им самим над собою признанным.

Я вижу литературу, в которой любой самый влиятельный отзыв не закрывает дорогу произведению, потому что судьба книги — это судьба писателя, а к судьбе писателя нужно относиться бережно и с любовью.

Я вижу литературу, в которой личные отношения не играют ни малейшей роли, в которой появление Суровых даже вообразить невозможно.

Я вижу литературу, в которой на первом плане в сознании писателя, члена редколлегии, члена секретариата Союза писателей, стоит забота о создании новых произведений, потому что это и есть наше главное дело.

Я вижу литературу, в которой приклеивание ярлыков считается позором и преследуется в уголовном порядке, которая помнит и любит свое прошлое. Помнит, например, что сделал Юрий Тынянов для нашего исторического романа и что сделал М. Булгаков для нашей драматургии.

Я вижу литературу, которая не отстает от жизни, а ведет ее за собой. Маркс писал о Бальзаке, что его сила заключается не только в том, что он изобразил людей своего времени, но и предсказал характеры, которые еще должны были появиться. И они действительно появились.

Найдутся мрачные скептики, которые скажут, что

все это — несбыточные надежды. Но мне думается, что у нас есть все возможности, чтобы эта картина стала живой действительностью нашей литературы.

В. И. Ленин, цитируя Писарева, писал: «Когда есть какое-нибудь соприкосновение между мечтой и жизнью, тогда все обстоит благополучно».

1954



ВОЛШЕБНАЯ ПАЛОЧКА

1

Нечего и говорить о том, какое огромное место занимала тема любви в литературе прошлого. Самое понятие романа как жанра было тесно связано с этой темой. Впрочем, и сейчас слово «роман» в обыденном языке употребляется именно в этом значении, получившем, правда, уже несколько пошлый оттенок.

Замечательные писатели, такие, как Мопассан, почти полностью отдавали свое дарование теме любви. Лишь один ее вариант — неравный брак — поро-

дил литературу, которая могла бы составить библиотеку в миллион томов, а другой вариант — измена — десятки миллионов. И почти все эти бесчисленные произведения, среди которых можно назвать несколько гениальных, много талантливых и еще больше поражающих воображение, были основаны на могущественном материальном интересе. В особенности убеждаешься в этом, читая Бальзака, который каждую черту современного ему общества неотразимо объясняет материальной основой. Так, в «Блеске и нищете куртизанок» любовь банкира становится чем-то вроде промышленного предприятия, на котором наживаются десятки людей. С беспощадностью гения Бальзак ведет бухгалтерские книги этого предприятия. Но в самой тщательности его подсчетов таится глубокая горечь.

2

В талантливой повести Казакевича «Звезда» любовь написана тонко, изящно. И эта тонкость воспринимается особенно сильно потому, что читатель в свою очередь любит Травкина, человека нежной, впечатлительной, чистой души.

«Весна на Одере» — роман, написанный тщательно и умело. Грандиозное веселье нашего последнего наступления передано в этой книге с энергией и выразительностью, бросающей свет на всю историю наших побед. Немцы нарисованы в разных аспектах — впервые в нашей послевоенной литературе. Некоторые герои вызывают чувство глубокой симпатии. Таков, например, Сизокрылов. Капитан Чохов задуман

очень интересно. Второстепенные фигуры (например, Борке) стоят перед нами как живые. О «Весне на Одере» можно сказать много хорошего. Но линия личных отношений не удалась, и центральный женский образ Тани Кольцовой написан неясно и вяло.

Прошло несколько лет, и «Сердце друга» глубоко тронуло читателя историей сильной, прямодушной любви. В самого Акимова можно влюбиться, как в живого человека. Можно угадать такие подробности его жизни, о которых даже не упоминает автор. Читателю как бы вручена волшебная палочка, одно прикосновение которой открывает невысказанные мысли, тайные желания. Можно угадать сны Акимова, можно представить себе, каков он в школе, как он относится к матери и т. д.

Трудно написать любящего человека. Но зато, если это удается,— какую глубину получает характер, как близок он становится читателю, как волнует трогательная сознательность чувства.

3

Книга Леонида Первомайского называется «Вместо стихов о любви». Название редко определяет жанр, хотя «Комедия ошибок» — именно комедия, а «Комический роман» Скаррона — роман. Закрывая книгу Первомайского, вы думаете о двойном смысле названия. Это проза о любви вместо стихов о любви. Одновременно, это поэтическая проза. Не следует, однако, понимать это выражение в буквальном смысле слова. Рассказы Первомайского отнюдь не напоминают «Стихотворения в прозе». Их смысл — в по-

этическом отношении к любви. Не только смысл, но и назначение.

Историю «дурня» — молодого человека, который, едва окончив десятилетку, влюбился в женщину с двумя детьми и женился на ней, хотя она была гораздо старше, чем он, рассказывает шофер, ровесник героя, и эта история кажется ему очень смешной. «Мы начали его спрашивать, что это за хождение. «Я, говорит, ее люблю».— «Но не дурень ли ты, говорим, да она же старше тебя на десять лет, и дети у нее, и муж ее бросил».— «Это для меня не имеет значения»,— отвечает Микола».

«Дурня» уговаривает директор: «Не видать тебе золотой медали, как своих ушей, если не выбросишь из головы Ганну Константиновну».— «Медали вы меня можете лишить,— говорит Микола,— а того, что у меня в сердце, все равно отнять не сможете».

Нелегкая жизнь начинается после окончания школы. Микола с трудом находит работу. У Ганны Константиновны заболевает неизлечимой болезнью дочка. Он уговаривает свою мать переселиться к Ганне Константиновне, продает все, что у него было, ездит в Киев доставать лекарство, возит врачей... «Извелся весь, исхудал, ходит зимой в каком-то пиджачке на рыбьем меху, а девочку на ноги поставил. Ну, разумный человек снял бы тут шапку и сказал: теперь между нами долгов нет, Ганна Константиновна, на том и будьте здоровы». Но «дурень» идет с нею в загс, и «Первого мая не бывает столько народу, как в этот день собралось у загса».

Не стану пересказывать всю историю самопожертвования, которую шофер рассказывает с глубоким

изумлением перед «простотой» Миколы. Впрочем, самопожертвование — не то слово. «Дурень» любит и, следовательно, счастлив. Каждый час его жизни озарен глубокой, непоказной любовью. «И надо вам сказать, что до всего этого на Миколу девушки не обращали внимания... А тут как с ума посходили — герой».

Не только девушки — много говорят о «дурне» в районе. Магическая сила его любви одних трогала, других возмущала. Однако читатель, который увидел бы в этом рассказе одну только «магическую силу», сделал бы ошибку. В сознательном и верном чувстве Миколы нет ничего рокового. Он прекрасно понимает, кого и за что он любит. «Зря говорил шофер, что она некрасивая. Правда, лицо у нее было не из тех ярких женских лиц, что сразу привлекают внимание. Скорее светлые, чем темные, волосы обрамляли ее высокий, чистый лоб. Откуда шоферу пришло в голову, что она черная? А главное, глаза,— они смотрели так открыто, так пристально и искренне, что казалось, что от их темной серой глубины ничто не могло укрыться. Они словно обнимали весь мир, полные доброжелательности и еле уловимой печали, от которой никогда не защищена человеческая любовь...»

4

В «Дурне» перед нами открывается история любви, «Чужое счастье» — это рассказ о ее промелькнувшем видении. В сущности, ничего не происходит — в обычный сентябрьский день в конце войны, под стеной старого кладбища, где проезжий (очевидно, воен-

ный корреспондент) останавливается, чтобы пообедать с шофером. Пароконная кованая бричка, в которой сидит, обняв женщину, солдат, появляется на дороге. Они написаны превосходно: «В бричке сидел солдат с орденом Славы на гимнастерке, в лихо сдвинутой пилотке — ему было 35, а то и 40 лет. Папироса белела в углу его рта, под красивыми пушистыми усами. Одной рукой он небрежно придерживал ременные вожжи, а другой обнимал за плечи молодую, в полном расцвете красоты, женщину. Они сидели рядом на узком сиденье, упираясь ногами в передок, и не смотрели друг на друга. Волнистые золотые волосы женщины легко летели по ветру. На ней было шелковое платье без рукавов, в ярких больших цветах. Сплетя крепкие длинные пальцы, она держала на коленях красивые, словно из розового теплого воску вылепленные, руки... Солдат докурил папиросу. Широким жестом он бросил ее в придорожную канаву и заглянул в глаза женщине. Она прижмурила глаза, прикрыла их тонкими веками, словно погасила весь мир вокруг. Губы ее задрожали. Солдат расправил усы и поцеловал ее, прижав к себе. Когда он отклонился от женщины, словно напившись воды из колодца, глаза ее были закрыты, а на щеках играл нежный, еле заметный румянец. Такой, с закрытыми глазами, пронесли ее мимо меня гнедые кони с белыми гривами».

Да, ничего не произошло на дороге. Но происходит чудо, потому что бричка с ее пассажирами исчезает бесследно. Проезжий садится в машину с нескрываемым желанием догнать счастливых людей. Но брички нет на дороге, хотя машина давно уже должна бы-

ла нагнать ее. «Неожиданная тревога, непонятная печаль овладела мною. В этом было что-то таинственное. Не могли же они провалиться сквозь землю».

Придумав неубедительный повод, проезжий возвращается обратно к кладбищу. Но брички нет, хотя ей некуда было свернуть с магистрали. «Может быть, ее и не было вовсе? Может быть, она только привиделась мне?»

Маленький, написанный мастерски рассказ полон поэзии. Вы дочитываете его с чувством грустной и светлой нежности к самому чувству любви.

5

Неверно, что любят ни за что, без причины, просто потому, что любят. Сознательность чувства, жизненный повод, без которого оно не может окрепнуть, показаны и в «Дурне». В повести «Катерина и ее новый дом» эта мысль находит более определенную форму.

О любви почти не говорится в повести, отношения между Катериной и Мусием Горбанем написаны почти пунктирно. На первый взгляд, трудно поставить рядом столь не похожих людей. Но, познавая себя в трудностях жизни, они познают и то, за что стоит любить друг друга. В пьесе Островского «Последняя жертва» Фрол Федулыч Прибытков, пораженный тем, что Юлия целует его, говорит: «Этот поцелуй, Юлия Павловна, дорогого стоит. Да-с, это от души... Дорогого стоит».

Дорогое в любви — вот, в сущности, о чем написана эта повесть.

6

Поэтическое отношение к действительности всегда казалось мне самым определенным и трезвым. Не прибегая к назидательным формулам, оно учит жить, потому что само по себе является примером. Что может быть поучительнее, чем требование искренности, без которой поэзия не может существовать? Нет ничего более непримиримого, чем этот невысказанный кодекс моральных законов. Эта жизненная позиция, часто нелегкая, иногда мучительно трудная, но неизменно благородная, потому что поэзия и честь неразделимы.

Почти все рассказы Первомайского написаны от первого лица, от лица поэта. Он не декларирует и не декламирует. Он никого не старается убедить, но поэтический способ существования сквозит за каждой его строкой.

7

Однажды «Литературная газета» прислала мне письмо десятиклассника, который просит редакцию ответить на следующие вопросы: «Три слова— жизнь, дружба, любовь. Я, ученик десятого класса Соколовской средней школы, очень люблю читать художественную литературу советских писателей. В таких произведениях, как «Молодая гвардия», «Повесть о настоящем человеке», «Как закалялась сталь», и других встречаются эти три слова — жизнь, дружба, любовь. Когда я спросил своих товарищей по учебе, знают ли они, что такое любовь, жизнь, дружба, то оказалось,

что каждый понимает по-иному. Завязался спор. Поспорили и на этом кончили, не разрешив вопроса. Я решил об этом написать в редакцию и надеюсь, что вы дадите ответ. Вопросы следующие: что такое любовь и как ее нужно понимать, например, любовь к девушке, к товарищу, к труду, к родине? Что такое дружба и как ее нужно понимать? Что выше — дружба или любовь? Что такое жизнь и как ее понимать? До свидания. Жду с нетерпением ответа».

Едва ли редакция «Литературной газеты» в полном ее составе, посвятив этому вопросу не одно и не два заседания, оказалась бы в силах разрешить недоумения, которые тяготят автора этого трогательного письма. За этим письмом стоят сотни и тысячи юношей и девушек, которые жадно и нетерпеливо ждут от нашей литературы помощи, которые находятся в том переломном периоде, когда верная и близкая молодому сердцу мысль писателя может оказать влияние на всю дальнейшую жизнь.

8

Одной из главных идей нашей литературы стал гражданский подвиг. Раскрыта — во многих произведениях с большой силой — поэтичность этого подвига. Гражданский долг показан в нашей литературе разносторонне, озарен романтическим светом.

Я не ставлю знака равенства между этой задачей и так называемой темой любви. Темы вообще нельзя ни сравнивать, ни складывать, ни вычитать, тем более что ни одна из них, разумеется, не существует отдельно. Но я думаю, что в широкой панораме наше-

го общества, над которой работает литература, должны занять свое место вопросы любви, семьи, тех личных отношений, которыми общество не может не заниматься и от которых зависит и его развитие и его прогресс.

Некогда Энгельс мечтал о поколении мужчин, «которым никогда не придется покупать женщин за деньги или другие средства социальной власти», и о поколении женщин, «которым никогда не придется отдаваться мужчине из каких-либо других побуждений, кроме подлинной любви». Это поколение не упадет с неба, не явится само по себе, не возникнет по мановению волшебной палочки. Испытания, через которые мы прошли, никого не научили нежному обращению. А ведь без «нежного обращения» скучно жить. Ведь когда о любви мало говорят в литературе, о ней перестают говорить и думать в обществе, и появляется то, что следует осторожно называть любовью без любви, то есть те отношения, которые, конечно, необходимы для продолжения человеческого рода, но которые нисколько не украшают жизнь и лишь делают ее унизительно-плоской.

1960

ПОИСКИ ЖАНРА

Что такое «Хулио Хуренито»? Эренбург опасался, что эта книга покажется кому-нибудь романом. «Мне было бы весьма мучительно, если бы кто-нибудь воспринял настоящую книгу как роман более или менее занимательный. Это означало бы, что я не сумел выполнить задачи, данной мне в тягостный день 12 марта 21 года, день смерти Учителя».

В самом деле: роман (как это предписано теорией словесности) должен состоять из совокупности новелл, а в «Хулио Хуренито» нет ни одной новеллы.

В романе должно быть ступенчатое, кольцевое или по меньшей мере параллельное построение, а в «Хулио Хуренито» нет ни того, ни другого, ни третьего. Быть может, это — фельетон, длинный, но вовсе не скучный, написанный по поводу и без повода, затрагивающий самые разнообразные темы общественной, семейной и политической жизни? В самом деле: книга написана в личном тоне. Позиция автора, при всей ее мнимой обыкновенности,— уличающе-иронична. Как лучшие наши фельетонисты, Эренбург часто пользуется ничтожным поводом для того, чтобы затронуть большую, значительную в общественном отношении тему.

И все-таки «Хулио Хуренито» весьма далек от этого жанра. Фельетон почти всегда недолговечен; он живет, пока живет материал, вызывающий его к жизни. Он лишен той высокой условности искусства, которая способна зачеркнуть века, отделяющие нас, скажем, от «Дафниса и Хлои». Разверните сейчас, в наши дни, «Хулио Хуренито» — и вы увидите, что книга жива и что читать ее не только поучительно, но и интересно.

И все-таки, что же она собой представляет? Мне случалось перелистывать русские жития XIV—XV века. Вслед за предисловием, в котором автор (обычно ученик святого) просил прощения за невежество и грубость, начинается биография подвижника, причем непременно с самого детства. Вслед за биографией идет описание подвигов, то и дело прерываемое поучениями. За описанием смерти следует похвала святому, а за ней — предсказание. Именно эти черты мы находим в «Хулио Хуренито».

Прежде всего — книга написана учеником подвижника, с поучительной целью:

«Для чего же Учитель приказал мне написать книгу о его жизни? Я долго томился этими сомнениями, но коварная память на сей раз выручила меня. Я вспомнил, как Учитель, указав на семя клена, сказал мне: «Твое вернее, ибо летит не только в пространство, но и во время». Итак, я пишу ее не для скалистых порогов, не для вершин, не для избранных, ныне обреченных низин, а для грядущих низовий перепаханной не этим плугом земли».

А вот типичное для жития замечание ученика о своем «малом умении»:

«С величайшим волнением приступаю я к труду, в котором вижу цель и оправдание моей убогой жизни, к описанию дней и дум моего Учителя Хулио Хуренито... Моя память смутилась и одряхлела... со страхом думаю я о том, что многие повествования и суждения Учителя навеки утеряны для меня и мира».

Точно как в житии, вслед за предисловием следует биография святого, начинающаяся с самого детства, а потом начинается собственное повествование, которое представляет собой описание подвигов, то и дело переходящее в поучение. Эти поучения носят именно тот характер, который свойствен настоящим житиям, то есть обращены через головы учеников ко всему миру. А в довершение сходства вслед за описанием смерти Учителя следует предсказание, которым кончается книга.

Если вспомнить, что в «Тресте ДЕ», который иначе называется «История гибели Европы», станцией

отправления служит учебник истории, на что указывает хотя бы вынесенное на поля и сопровождающее каждый эпизод краткое изложение событий, — следует отдать должное смелости Эренбурга. Жаль, что в «Любви Жанны Ней» от этой смелости первооткрывателя не остается почти ничего. Перед нами — обратное явление: опыт перенесения в русскую литературу традиционных форм западноевропейского романа.

Зато в «Рваче» — полный отказ от сюжета как традиционного скрещения событий. На первый план снова выступает хроника. Герой «Рвача» Михаил Лыков, сын лакея, последовательно проходит через все фазы революционных лет. Он левый эсер, потом коммунист, потом исключается из партии. Он участвует в Октябрьской революции, в гражданской войне. После войны он поступает на рабфак, но, увлеченный «возможностями» нэпа, начинает спекулировать, едет за границу, совершает десятки преступлений, «ведет жизнь несчастного самодура, маклера, жуира, игрока» и, наконец, приговоренный к десяти годам заключения, разбивает себе голову о стену.

Эренбург подробно излагает эту историю, почти не заставляя героев говорить между собой. Жизнь Михаила рассказана так, будто она проходит перед нами на экране кино. Лента разматывается не обрываясь, и лишь немногочисленные титры, заменяющие диалоги, изредка прерывают спокойное, ироническое повествование: «Мы подходим к четвертому эпизоду, достаточно позорному для нашего героя...», «Мы предостерегаем читателей, склонных заподозрить Михаила в обычном карьеризме...»; «Беспощадно разоблачая жизнь Михаила, мы...» и т. д.

Одна черта, одно направление ума и чувства внезапно сменяется другим, прямо противоположным, — вот прием, который служит основой психологического развития. Так, деньги, которые Михаил мошеннически заработал, он внезапно отдает старому отставному генералу. После восторженного разговора с комсомольцами о чистоте коммунистической морали читатель видит его в грязном номере с проституткой. Приговоренный к расстрелу, он, после долгих мучений, решает выдать свою любовницу, но внезапно (для читателя и для себя) вместо доноса пишет следователю записку с просьбой немедленно его расстрелять.

Итак, против традиционного героически-сентиментального жанра «Любви Жанны Ней» найдено противоядие. Эренбург сделал своего героя мелким человеком, позером, негодяем, вором. На смену высокому патетическому герою явился нечистый на руку прохвост и лгунишка. Мнимая небрежность в самой манере повествования помогла автору создать оригинальный характер.

1928



НЕОТКРЫТЫЕ ДОРОГИ

1

Я думаю, что по меньшей мере три условия существенны для писателя, желающего рассказать историю необыкновенного человека. Прежде всего нужно найти ключ к его биографии, ту психологическую отгадку, которая поможет «открыть» характер, понять его главные черты, определяющие свойства. Известная книга Моруа «Карьера Дизраэли» не удалась не только потому, что автор игнорировал (или не сумел изобразить) картину социальных сил, соз-

давших этого самого умного и самого беспощадного из империалистов, но еще и потому, что не был найден ключ к его характеру. А ключ этот — как можно судить даже по неудачной книге — заключается в том, что Дизраэли был мучеником своего честолюбия. Пользуясь неслыханным могуществом и влиянием, он, достигнув новой цели, каждый раз немедленно остывал к ней. Легко представить себе все значение этой черты для человека, руководившего дипломатической игрой, в которой ставками были целые народы.

Разумеется, для того чтобы найти ключ к биографии «замечательного» человека, необходимо ясно представить себе весь его жизненный путь, все развитие его деятельности. Не многие люди видят себя со стороны, способны беспристрастно оценить смысл и развитие собственной жизни. Это, в частности, относится и к деятелям, оставившим глубокий след в истории культуры. Человек почти никогда не знает, когда его биография достигает кульминационного пункта. Ему кажется, что все еще впереди, а на самом деле жизнь уже пошла под гору, и очень часто он не знает, *где и когда* это началось.

Трагедия непризнания терзала Лобачевского всю его жизнь. А Ивановский, открывший невидимый мир вирусов и положивший начало этой науке, не понял всего громадного перспективного значения того, что он сделал, и прожил спокойную академическую, не богатую событиями, но ничем не омраченную жизнь. Догадавшись о том, что он — гений, он, может быть, прожил бы ее совершенно иначе.

Изучая далекую, чужую жизнь, писатель откры-

вает в ней такие стороны, которые были скрыты от современников, — намеренно или случайно. Знаменитое заклинание «Сезам, отворись» никогда не бывает так необходимо, как в этой увлекательной, я бы даже сказал — азартной работе.

2

Второе важное условие. Позиция автора должна быть не только отчетлива, ясна, но и служить мерилом при отборе подчас необозримого материала.

Эварист Галуа, один из гениальнейших математиков XIX века, юношей был убит на дуэли. Математикой он занимался мало. Он был революционером, и политическая борьба занимала его больше или, во всяком случае, не меньше, чем наука. На математику у него никогда не хватало времени, и лишь в последние тринадцать часов своей жизни он занимался ею, не отходя от стола. Он знал, что будет убит, — дуэль была спровоцирована его политическими врагами, — и очень торопился. На нескольких страницах, за одну ночь, были изложены основы современной алгебры. Шагая через ряды умозаключений, оставляя будущим исследователям возможность заполнить многочисленные пустоты, он выстроил здание целой науки. В жизни Эвариста Галуа много неясного. Польский академик Леопольд Инфельд, близкий сотрудник Эйнштейна, рассказал читателю не только историю Галуа, но и историю своей книги о нем («Эварист Галуа». «Молодая гвардия», 1961). Он как бы пишет ее на глазах читателя, вместе

с ним обсуждая оборотную сторону событий, взвешивая подчас весьма сомнительную ценность исторического документа. Вместе с читателем он все время как бы думает о судьбе Галуа. И эта позиция представляется мне единственно верной.

Из этого не следует, что, размышляя о судьбе необыкновенного человека, нужно размышлять за него, то есть подменять его собою. Нельзя отказать в смелости Стефану Цвейгу, написавшему известную книгу о Марии Стюарт. Но это смелость, не достигающая цели. Необычайность жизни Марии Стюарт — вот что поразило писателя, и только во имя этой необычайности он взялся за перо. Он не бесстрастен, нет! Он судит и осуждает, приговаривает и отменяет приговоры. Но несмотря на все его красноречие (или вследствие его?), чувство недоверия не покидает читателя до последней страницы.

Но что же делать, могут мне возразить, с «необыкновенностью» замечательного человека? Если необыкновенность не должна быть самоцелью, как же писать о ней?

Одним из лучших офортов Гойи я считаю фигуру отдыхающего колосса. Вокруг него — пустыня. Вы не видите ношу, только что сброшенную с его могучих плеч: перед вами отдыхающее человеческое тело — и только. Но вглядитесь внимательнее, и вы почувствуете, что перед вами не человек, а колосс. Вот так, мне кажется, следует писать о необыкновенных людях. Не забывая о том, на что они способны, о том, что они сделали для человечества и культуры, надо писать о них со всем вниманием к их обыденности, к их ежедневной, подчас ничем не замечатель-

ной жизни. Только тогда вы сможете рассказать читателю о том, что произойдет, когда этот колосс встанет.

3

Стоит взвесить еще одно вполне возможное возражение: чем же в таком случае отличается работа художника, исторического романиста, от работы автора биографической книги? Нельзя же ставить знак равенства между этими близкими, но далеко не тождественными жанрами.

Отличие, мне кажется, заключается в том, что романист не ставит перед собой познавательных целей. Правда, «Мартин Эрроусмит» Льюиса написан с таким знанием дела, что по меньшей мере с этой стороны может послужить для нас образцом. Вспомним историю печатного дела во Франции, о которой с такой свободой рассказал в «Утраченных иллюзиях» Бальзак; вспомним целый трактат о парижской клоаке сточных вод, который занимает так много места в «Отверженных» Виктора Гюго. Но то, что далеко не обязательно для романиста (и, в общем, удается редко), представляет собой третье и, может быть, важнейшее условие для биографической книги. Разумеется, и в том и в другом случае нужно знать *всё* о своем герое, и в том числе профессиональную сторону его жизни. Но биограф должен уметь еще и рассказать о ней — рассказать так, чтобы перед глазами читателя возник образ, характер.

Можно ли достигнуть этого, не обладая ярко выраженным художественным даром? Думаю, что да.

Едва ли вы назовете художником Альфреда Штекли, автора книги о Томазо Кампанелла. Между тем могучая фигура этого неукротимого бунтаря, этого гения воли отчетливо видна и заставляет задуматься о многом. Штекли рассказывает о Кампанелле не спеша, как бы зная, что факты этой необычайной жизни говорят сами за себя. И в конце концов перед нами появляется как бы сложенный из больших и маленьких фактов выразительный мозаичный портрет.

4

И, наконец, последний, очень важный вопрос.

Самые принципы научного творчества плодотворны и важны для писателя — недаром изучение их всегда с такой плодотворностью отражалось в литературе. Затрагивая основы мировоззрения, они обогащают мысль, наталкивают на возможность создания новых жанров и, что особенно важно, расширяют круг литературных тем.

Но как быть с тем обстоятельством, что в наши дни отдельный, пусть даже гениальный, человек теряет свое особое значение в науке? Да, гении живут среди нас. Но разве не стало ясно, что за последние десятилетия наука двигается вперед усилиями целых групп, школ, коллективов?

Очевидно, кроме биографий замечательных людей надо подумать о создании книг, которые будут посвящены, так сказать, «биографиям» идей, то есть истории открытий?

Давным-давно, еще в тридцатых годах, несколько писателей, и я в том числе, были в гостях у академи-

ка Иоффе. Там был также и Николай Николаевич Семенов, известнейший наш физик, ныне лауреат Нобелевской премии, который долго слушал нас, а потом сказал, что за время наших разговоров он написал (разумеется, в уме) два романа — об электричестве и химизации. Первый роман, об электричестве, по его мнению, следовало бы разбить на три части: «Предчувствие», «Попытка осуществления», «Победа». Главы этого романа должны быть связаны только временем, время будет единственным планом этой книги. В основу каждой главы следует положить биографию одного из деятелей науки. Но эти биографии не должны заслонять главной темы. Движение идей во времени должно связать разорванные и далекие, на первый взгляд, эпизоды. В тот же памятный вечер академик Иоффе предложил подумать о создании нового «Гулливера» — книги, основанной на несоответствиях, возникающих при переходе к новым, колоссальным масштабам, которыми очень скоро будет измеряться жизнь. Не кажется ли вам, что эта мысль могла бы оказаться началом нового пути в научно-фантастическом жанре? Впрочем, нет ничего легче, как называть темы и перечислять возможности, то есть, в сущности, заниматься созданием воображаемой литературы.

1960

ЧИТАЯ ХЕМИНГУЭЯ

1

Я не считаю себя сторонником любимой мысли наших критиков, которую они на разные лады толкуют вот уже добрых два десятка лет, приписывая ее то Горькому, то Толстому, то Ромену Роллану, и которая основана на представлении, что, прежде чем приступить к работе над художественным произведением, нужно тщательнейшим образом изучить так называемый «материал», то есть составить как бы инвентарь, каталог наблюдений. Да, нужно знать то, о чем пишешь. Но это не только мало, этого бесконеч-

но мало! Ничто не вырастает из инвентаря, как бы хорошо ни знать те факты жизни, перечень которых он собой представляет. Можно глубоко проникнуть в жизнь общества и не уметь писать о нем. По-видимому, прежде всего нужно знать себя, и если уж ссылаться на Льва Толстого, так на его дневники — беспощадную школу самоанализа, которая впоследствии оказалась для него школой литературного мастерства. Изучали ли жизнь Тургенев, Толстой, Чехов? Да, но они не ездили в командировку за своим «материалом». Изучение жизни и жизнь так тесно были переплетены в их сознании, что им показалось бы, вероятно, очень странным, что, прежде чем написать современный роман, нужно изучить жизнь современного человека. Они просто жили, и стоит перелистать «Записные книжки» Чехова, чтобы убедиться в том, что он ни на одну минуту не переставал быть писателем и, следовательно, никогда не «собирал» материал. Вот почему Тригорин, записывающий, что «облако похоже на рояль», всегда казался мне фигурой пародической. В деле литературы, которая всегда была близка к пророчеству или учительству, подчеркнутое профессиональное сознание выглядит немного смешным. Во всяком случае, эта сторона жизни писателя должна, мне кажется, оставаться в тени.

2

О том, как понимал выражение «собирать материал» Хемингуэй, можно узнать из его биографии, принадлежащей перу его младшего брата. Эта книга

(«My brother, Ernst Hemingway») недавно вышла в Англии. Во время первой мировой войны Хемингуэй был тяжело ранен на итальянском фронте, что не помешало ему дотащить до госпиталя другого тяжелораненого. Дорогой он был ранен еще два раза. Хирург извлек из него более двадцати осколков. Во время испанской войны, снимая с известным режиссером Ивенсом танковую атаку республиканцев возле Университетского городка, он попал под огонь снайперов и остался жив только потому, что снайперы не успели сделать «поправку на ветер».

В годы второй мировой войны он переоборудовал прогулочную яхту, вооружив ее бомбами, гранатами и базуками. Перехватывая радиограммы, он наводил самолеты союзников на немецкие подводные лодки. В надводном бою яхта могла вывести подводную лодку из строя.

В 1944 году Хемингуэй принял участие в открытии второго фронта. Генерал Леклерк запретил ему, так же как и другим военным корреспондентам, сопровождать войска. Вместе с несколькими ребятами из Сопротивления Хемингуэй отъехал в сторону и, двигаясь параллельно одной из колонн Леклерка, боковыми дорогами раньше, чем генерал, добрался до Версаля.

Я рассказываю об этом не для того, чтобы порадовать читателя, любящего Хемингуэя. Читая его биографию, вы ясно видите перед собой не профессионального писателя, а человека поступка, не изучающего жизнь, а изумляющегося, потрясенного ее громовыми раскатами и кладбищенской тишиной.

Совершенно другое чувство испытываете вы, чи-

тая автобиографическую книгу Сомерсета Моэма, который много раз с профессиональной целью подвергал себя опасности, иногда смертельной («Эшенден, или секретный агент»). И дело здесь не в том, что Моэм, насилуя естественные человеческие чувства, более чем добросовестно выполнял обязанности агента британской разведки, а в том, что он делал это с целью воспользоваться своим опытом для литературы. Тень ремесленничества, выгоды — в сущности, ничтожной — окрашивает его старательный риск.

3

Хемингуэй принадлежит к числу художников, о которых говорят десятилетиями. Рядом с ним можно поставить Пикассо, который также заставляет думать о себе одно поколение за другим, начиная с начала века. Но Пикассо представляется мне явлением, соединившим целую толпу талантов, подчас как бы сражавшихся друг с другом. Этого нельзя сказать о Хемингуэе. Он раскрывался как единая творческая личность — от тени к свету, от отчаяния к надежде.

Генри, герой «Прощай, оружие», ожидая известия о смерти Кэтрин, вспоминает о том, как однажды он положил в костер корягу, кишевшую муравьями: «Некоторые сумели выбраться, обгорелые и сплющенные, и поползли прочь, сами не зная куда. Но большинство... падало в огонь. Помню, я тогда подумал, что это светопреставление и блестящий случай для меня изобразить мессию, вытащить корягу из огня и отбросить ее туда, где муравьи могли выбрать-

ся на землю. Но я этого не сделал...» Вот о чем писал Хемингуэй — о конце мира, о светопреставлении.

К счастью, его отношение к этому фатально-бессмысленному исходу изменилось с годами: от полной невозможности что-нибудь изменить, от вынужденной холодности наблюдателя до активного вмешательства, о котором нетрудно судить, прочтя «По ком звонит колокол» — роман, в котором с горькой красотой выразилось совсем другое отношение к жизни: «Рано или поздно — все будет хорошо, потому что жизнь — прекрасна» (Блок).

От светопреставления рукой подать до отчаяния, и герои Хемингуэя — это почти всегда доведенные до полного отчаяния люди. Никогда они не говорят о самом важном. «И это очень похоже на жизнь, когда оказывается, что о самом важном говоришь не ты, не твоя жена, и не твой брат, и не твой друг, а люди, которых ты никогда не видел и которых ты знаешь только по именам, читая об их встречах в газетной хронике и понимая, что от этих встреч зависит многое в твоей жизни и в жизни тех, кто почти никогда не говорит о самом важном».

Понимают ли герои Хемингуэя, что у них нет будущего? Да. Но наступает минута, когда они начинают бунтовать, не соглашаться. Для этого нужно многое — война, как в «Прощай, оружие», неотвратимое приближение смерти, как «В снегах Килиманджаро». Вот тут-то и начинается разговор о самом важном — единственный и последний, тот самый, который не повторяется никогда.

Горестное ощущение неповторимости жизни сквозит за каждой страницей Хемингуэя. Она прекрасна,

лишь когда ее озаряет любовь. Но и любовь ничего не спасает, и, быть может, даже лучше обойтись без этого чувства — единственного, ради которого стоит жить. Вот почему в романах Хемингуэя много пьют и так однообразно скучают. Человек неплох, но он, к сожалению, убийца. Жизнь держится на рыболовной снасти, но ее, к сожалению, украли. Человек легко может стать животным, но он может стать и героем. В «Пятой колонне» подчас трудно различить эту грань.

4

Почему Хемингуэя так много читают у нас? Ведь, в сущности говоря, он очень далек от тех интересов, которыми живет советское общество и которые — хорошо или плохо — отражаются в нашей литературе. Прежде всего потому, что это писатель необычайно точный. Читая его, можно многое узнать, о многом догадаться. Это — точность судьи, произносящего приговор. Это — правда, на которой никто не настаивает, но которая верно рисует расстановку социальных сил, борьбу низости и чести, разума и зверства.

Европейская критика утверждает, что Хемингуэй многому научился у Гамсуна. Для русского читателя представляется несомненным, что еще большему он научился у Чехова.

Теперь уже нет необходимости доказывать, как далек от Чехова тот неопределенный образ мягкотелого интеллигента, погруженного в мелочи жизни, который достался нам по наследству от либеральной критики девятисотых годов.

Наше время — в известных статьях И. Эренбурга

и К. Чуковского — открыло совсем другого Чехова: необычайно деятельного, волевого, отказавшегося от изящества своей прозы в книге о Сахалине, куда он отправился на собственные средства, как работник всероссийской переписи, организатора и руководителя крупных, по тем временам, общественных дел. Вот этот Чехов, ринувшийся в борьбу за человека и одержавший в этой борьбе еще неслыханные победы, был учителем Хемингуэя. Сходство между ними сильное, заметное и простирается не только в авторской позиции, но в особенностях самого литературного мастерства.

Не кажется ли вам, что многие рассказы Хемингуэя как бы подсказаны Чеховым? Это маленькие романы. Не говорится о многом, но сказанного достаточно, чтобы, прочитав лишь несколько страниц, представить себе всю глубину романа. У обоих писателей сходство основано на точности описаний, на верности интонаций, той верности и точности, которые помогают вам мгновенно перебросить психологический мост от разговора «как бы ни о чем» к тому самому важному, «о чем не говорят почти никогда».

Именно с этим непередаваемым чувством читаешь «Убийство», «Даму с собачкой». В «Гусеве» рассказ ведется таким образом, как будто герой уже после смерти продолжает свои невеселые размышления. Я уже не говорю о таком «хемингуэевском» рассказе, как «В море». С другой стороны, нетрудно вообразить, что не кто иной, как Чехов, мог бы написать в наше время «Белые слоны».

Открытие жанра — преимущество гения. В этом

смысле на первое место следует поставить, мне кажется, Эдгара По, обогатившего мировую литературу не одним, но многими жанрами. В литературе XX века эта роль принадлежит Чехову. Из русских писателей, о которых Хемингуэй отзывался с изумлением и восхищением, самым близким ему был, без сомнения, Чехов. И дело здесь не только в сходстве жанра. В своих лучших вещах он повторил чеховскую трагедию проснувшегося и не находящего выхода сознания. Недаром кульминация в его книгах почти всегда связана с той страшной минутой просветления, когда человек вдруг понимает, что он не может жить так, как жил до сих пор. «Когда люди столько мужества приносят в этот мир, — мир должен убить их, чтобы сломить, и поэтому он их убивает. Мир ломает каждого, и многие потом только крепче на изломе, но тех, кто не хочет сломиться, он убивает. Он убивает самых добрых, и самых нежных, и самых храбрых — без разбора. А если ты ни то, ни другое, можешь быть уверен, что и тебя убьют, только без особой спешки».

Чехов впервые написал хороших людей, которые становятся подлецами потому, что они не могут понять, что происходит вокруг, или просто от скуки. Правда, у Хемингуэя эти люди становятся не просто подлецами — убийцами. Но ведь на его долю достался другой век — менее сентиментальный.

Конечно, у Хемингуэя нет многих свойств чеховской прозы. У него почти нет юмора. В сравнении с Чеховым он однообразен; он развивает только одну из чеховских тем — отчаяние. Но это удается ему как никому другому.

Незаметно, смутно начинают догадываться о безвыходности своего положения герои Чехова и Хемингуэя. В первых главах романа «Прощай, оружие» Генри — человек войны и лишь постепенно, с мучительной медлительностью, догадывается о ее преступности и безумии. В чеховском «Рассказе неизвестного человека» герой — террорист, но ложь, страшная своей обыкновенностью, губит на его глазах прекрасную женщину, а жизнь уводит далеко в сторону от намеченной бессмысленной цели. Счастье к обоим приходит слишком поздно.

И еще одна черта сходства между писателями, на первый взгляд столь далекими друг от друга: ответственность перед литературой. Ни в письмах Чехова, ни в каких-либо других относящихся к его жизни документах нельзя найти уверенности в своем значении. Его письма полны другим — упреками по отношению к себе, беспощадными отзывами о своей работе, неназванным чувством чести писателя, его совести и долга.

И эта черта характерна для Хемингуэя. Недаром же «Снега Килиманджаро» кончаются разговором с самим собой, профессиональным разговором о том, в чем виноват писатель перед своим дарованием. Здесь и грозное предостережение против цинизма и равнодушия и глубокая уверенность в побеждающей силе искусства. Это грустный рассказ о ненаписанных книгах, за которым чувствуется ложно прожитая жизнь, несбывшаяся любовь, все, что могло свершиться, но не свершилось. «Он так и не написал об этом, потому что ему никого не хотелось обидеть, а потом стало казаться, что и без того есть о чем напи-

сать. Но он всегда думал, что в конце концов напишет об этом. Столько было всего, о чем хотелось написать! Он видел, как меняется мир... Он помнил, как люди по-разному вели себя в разное время. Все это он сам пережил и приглядывался к этому, и он обязан был написать об этом, но теперь уже никогда не напишет».

Искреннее, трагическое, немногословное искусство Хемингуэя близко русской литературе, потому что оно взрывает пошлую стихию ограниченности и отвечает подлинному лицу жизни.

1964



1

Диккенс для меня — это исступленное детское чтение в маленьком провинциальном городке, это первая в моей жизни библиотека, где под висящей керосиновой лампой стояла гладко причесанная женщина в очках, в черном платье с белым воротничком. Я пришел за «Давидом Копперфильдом», и хотя барьер был слишком высок, по крайней мере для меня, а дама в белом воротничке показалась мне необыкновенно строгой, я принудил себя остаться. Так началась диккенсовская полоса в моей жизни, поло-

са, которая, в сущности, продолжается и до сих пор. Как же иначе объяснить то чувство изумления, с которым я узнаю своих знакомых, а иногда и самого себя в диккенсовских героях?

2

В мировой литературе найдется не много писателей, вошедших с такой силой и определенностью в русскую литературу, как Диккенс. Еще в 1844 году «Литературная газета» сообщала, что «имя Диккенса более или менее известно у нас всякому образованному человеку» [1]. Кто не знает о глубоких расхождениях между «западниками» и «славянофилами»? К Диккенсу, однако, и те и другие относились с равным восторгом. Белинский, не сразу оценивший его, написал В. П. Боткину (в 1847 году), что «Домби и сын» — «это что-то уродливо, чудовищно прекрасное» и что такого богатства фантазии он «не подозревал не только в Диккенсе, но и вообще в человеческой натуре» [2].

Чернышевский, которого можно смело назвать гением воли, не мог оторваться от Диккенса и не занимался ничем другим, пока на письменном столе лежали его романы [3]. Писарев проницательно поставил Диккенса рядом с Гоголем и Гейне; Салтыков-Щедрин теоретически обосновал превосходство Диккенса над Гонкурами и Золя.

---

[1] «Литературная газета», 20/VII 1844 г.

[2] В. Г. Белинский. Письма, т. 3. СПб, стр. 196.

[3] Н. Г. Чернышевский. Полное собрание сочинений, т. 1, стр. 633.

Что же сказать о советском периоде, когда Диккенса в течение сорока лет издают в миллионах экземпляров, переводят, изучают и снова переводят и издают? На каждом книжном прилавке, в каждом уголке страны лежат его книги. Горький в разговоре со мной однажды шутливо назвал себя «великим читателем земли русской». В этом продолжавшемся всю его жизнь, действительно «великом чтении» одно из первых мест занимали книги Диккенса, «постигшего труднейшее искусство любви к людям»[4].

3

В середине двадцатых годов режиссеры Козинцев и Трауберг предложили Юрию Тынянову и мне написать сценарий, действие которого должно было происходить в одной комнате. Мы написали этот сценарий. В основе его лежит история убийства, происходящего вне фильма, за сценой. Три разные точки зрения высказываются героями сценария, и перед зрителем проходят эти три совершенно не похожих друг на друга и даже во многом противоположных варианта. Когда сценарий был закончен, мы назвали его «Окно над водой». Он до сих пор хранится в моем архиве. Режиссеры решили, что самый принцип киноискусства, его вездесущность, его возможность проникнуть всюду, нарушен в этом замысле и что поэтому не стоит тратить на него время и силы.

---

[4] А. М. Горький. Собрание сочинений, т. 24, стр. 479.

Теперь мне кажется, что режиссеры были неправы. Недавно я смотрел превосходную картину Генри Фонда «Двенадцать разгневанных мужчин». Действие происходит в одной комнате. В основе — история убийства, происходящего вне фильма, за сценой. Перед зрителями — двенадцать присяжных, двенадцать характеров. Непохожие и даже противоречащие друг другу варианты происшедшего за сценой убийства открываются один за другим. Вездесущность кино, его способность проникать всюду не только ограничена, она почти не существует. Тем не менее картина не только удалась, но представляет собой в известной мере новое слово в киноискусстве.

4

Мне могут возразить, что «Двенадцать разгневанных мужчин» — говорящий фильм, а в середине двадцатых годов киноактеры молчали. Да, человеческий голос облегчает задачу, хотя еще недавно мы видели «Голый остров», где плеск воды оказывается более выразительным, чем человеческое слово. И это естественно, потому что плеск воды говорит именно то немногое, что должен сказать человек.

Нет, дело не в том, что герои «Двенадцати разгневанных мужчин» говорят и даже говорят много. Новое заключается в том, что этот фильм представляет собой убедительный пример вторжения прозы в кино. Это вторжение, или, лучше сказать, завоевание, происходит за последние годы с нарастающим, многообещающим размахом. Замечу, что речь идет не о скрещении жанров. Еще Чаплин смело перепу-

тал их, показав (хотя бы в «Диктаторе»), что одна и та же картина может быть сатирической комедией, фантасмагорией, психологической драмой. Речь идет о скрещении искусств. Проза ворвалась не только в кино. То, что у Бернарда Шоу было в скобках, было сценической ремаркой, вышло на сцену и победоносно распоряжается и зрителем и актером. В пьесах Артура Миллера герои рассказывают о себе не только когда это нужно им, но когда это нужно автору. Время, которое недавно было одним из самых незыблемых законов драматургии, сдвинуто. Еще Пристли в пьесе «Время и семья Конвей» предложил зрителям посмотреть сперва второй акт, а потом четвертый. «Хоры» в пьесах Алексея Арбузова — не что иное, как псевдоним автора, который более осведомлен, чем его герои.

Эти примеры можно умножить до бесконечности. В разных аспектах они говорят об одном: влияние прозы на кино и театр усиливается с каждым годом.

5

Я не стану делать широких сопоставлений, тем более что они далеко увели бы меня от Диккенса. Должен заметить, однако, что подобное явление характерно и для науки. Одна область смело вторгается в другую, находящуюся на противоположном полюсе человеческих знаний. Археологические находки датируются с помощью углерода 14. Физика исправляет историю, проникая в глубины времени на двадцать тысяч лет, в то время как археология распола-

гает достоверными данными лишь за какие-нибудь пять тысяч. На линиях скрещений вспыхивают новые открытия, догадки, обобщения фактов.

6

Вернемся к Диккенсу, который вошел в мировую литературу, когда проза еще не была такой силой. Для того чтобы завоевать театр, кино, а в последнее время и телевидение, она должна была в свою очередь подвергнуться влиянию театрального начала. Она должна была воспользоваться этим началом, переработать и расширить его. И в этом процессе, происходившем на протяжении почти всего XIX века, Чарльзу Диккенсу следует отвести одно из первых мест.

Проза XVIII века была (за редкими исключениями) лишена объемного, трехмерного, реалистического героя. Даже герои великого Филдинга в конечном счете представляют собой двигающиеся формулы, которые автор то рекомендует, то порицает. Фонвизин с его «Недорослем», с его Простаковыми, Скотиниными и Правдиными находился на мировой литературной магистрали века.

Диккенс был одним из изобретателей трехмерной, объемной прозы, одним из создателей героя, который живет сам по себе, независимо от воли автора. Именно Диккенс создал героя, который волнует читателей уже самим фактом своего существования. Для этого открытия ему понадобилось многое, и прежде всего — театр.

7

На днях я прочел книгу Хескета Пирсона «Диккенс. Человек, писатель, актер». Это очень хорошая книга. Сила Пирсона — в его современности. Он пишет о Диккенсе, как человек середины XX века. Он прекрасно понимает, что в Диккенсе интересно и важно для нас, и одновременно нигде не упускает возможности объяснить причины и следствия его фантастического успеха. Для него важно (как в данном случае и для меня), что Диккенс был актером. Не следует понимать это в узком, профессиональном смысле слова, хотя Диккенс действительно «часами сидел перед зеркалом, тренируясь в умении садиться, вставать, раскланиваться, придавать своему лицу то презрительное, то обаятельное выражение, изображать любовь, ненависть, отчаяние, надежду». Болезнь помешала ему явиться на пробу в Ковент-Гарденский театр, а к началу нового сезона он был уже преуспевающим парламентским репортером. Любопытно, что парламент представился ему прежде всего театром — и далеко не первоклассным: «Никогда еще, пожалуй, наш политический «театр» не мог похвастаться такими сильными актерами, как в наши дни... Нельзя сказать, что, устраивая на потеху всей страны бесплатные представления, да еще когда настоящие театры закрыты, эти люди внушают уважение к своей высокой профессии».

Едва научившись грамоте, он вообразил себя драматургом. «Это мои первые шаги, — писал он об «Очерках Боза». — Если не считать нескольких трагедий, написанных рукой зрелого мастера лет вось-

ми-девяти и сыгранных под бурные аплодисменты переполненных детских».

«Записки Пикквикского клуба» должны были, по замыслу издателя, представлять собой серию приключений членов охотничьего клуба. Однако на первое место Диккенс сразу же выдвинул странствующего актера Альфреда Джингля, одного из истинно диккенсовских героев.

Нечего и говорить о том, какую роль в первом и, быть может, лучшем романе Диккенса играет сценическое начало. По мнению Пирсона, «эта книга содержит наиболее блистательные в английской литературе юмористические сцены». Характерно, что сразу же после «Записок Пикквикского клуба» Диккенс непосредственно обратился к театру, написав два фарса и комическую оперу «Сельские кокетки». Но еще более характерно, что это были очень плохие пьесы. Так думал и автор, заметивший незадолго до смерти, что, если бы все экземпляры оперы хранились в его доме, он охотно устроил бы пожар, лишь бы опера сгорела вместе с домом.

Пирсон убежден — и с ним нельзя не согласиться, — что Диккенс был актером, и прежде всего актером. «Заветной мечтой его юности было сделаться профессиональным актером, и о том, что это не удалось, он горько сожалел в зрелые годы. К нашему счастью, его сценический талант проявился в создании литературных героев, от которых почти всегда веет чем-то специфически театральным и которые написаны так выпукло и живо, что, если бы автору хоть десяток из них удалось сыграть в театре, он был бы величайшим актером своего времени... Труд-

но представить себе актером Филдинга или Смоллета, Теккерея, Гарди, Уэллса, но Диккенс был актером с головы до пят. Его герои, его юмор, его чувства сценичны, он живо подмечает причудливые стороны человеческой натуры, он умеет воспроизводить их с поразительной точностью и, как истинный Гаррик или Кин, возвращается к ним снова и снова. Он не пишет, а ставит бурю, как поставил бы ее на сцене гениальный режиссер. Его герои и героини так и просятся на подмостки. Некоторые сцены как будто созданы для театра... В наши дни он стал бы королем киносценаристов, и Голливуд лежал бы у его ног».

8

О том, что Голливуд лежал бы у ног Диккенса, написал задолго до Пирсона Сергей Эйзенштейн. В смелой и оригинальной статье «Диккенс, Гриффит и мы» (С. Эйзенштейн. Избранные статьи. М., 1956) он не только прочел «Оливера Твиста» как сценарий, показав необычайную кинематографическую пластичность героев Диккенса, но открыл у него целый трактат о принципах монтажного построения сюжета. И действительно, в XVII главе «Оливера Твиста» Диккенс, излагая свой композиционный принцип, уверенно перекидывает мост между прозой и театром. Если бы в те времена существовало кино — этот прочный, теоретически обоснованный мост был бы перекинут между кино и прозой. Эйзенштейн убедительно доказывает, что Гриффит не только знал диккенсовский «трактат», но энергично использовал его в собственной работе.

9

Может показаться парадоксальным, но многочисленные инсценировки романов Диккенса не удаются именно потому, что он «актер с головы до пят», а «его герои, его юмор, его чувства сценичны» (Пирсон). Театр входит в его прозу как органическое начало, и это могущественное художественное средство каждый раз отработано, использовано до конца. Нельзя сделать из театра — театр.

Кстати сказать, я думаю, что возникновение внутреннего монолога, играющего такую заметную роль в современной литературе, тоже в известной мере связано с вторжением театра в прозу. Вспомним, например, ту знаменитую страницу «Холодного дома», где в ткань объективного повествования вдруг врывается негодующий голос: «Умер, ваше величество! Умер, леди и джентльмены! Умер, преподобные, достопочтенные, высокочтимые и совсем не почтенные господа всех званий и рангов. Умер, добрые люди, у которых еще не окаменело сердце. Умер, как умирают вокруг нас каждый день!..»

Правда, это внутренний монолог автора, а не героя, но по своей структуре, по тональности — это именно монолог. Я не хочу сказать, что этот художественный прием близок к тому «потоку сознания», который со времен Джойса занял заметное место в мировой литературе. Но, может быть, это как раз и хорошо, что хотя он и родствен, но далек от него.

Мне кажется, что сейчас в литературе идет борьба между внутренним монологом и объективным по-

вествованием и что эту борьбу выигрывает Грехэм Грин, умело соединяющий в своей работе оба художественных приема.

10

Недавно в Англии вышла книга некоего мистера Кокшута, который пытается доказать, что Диккенс был «фарисей и сноб», «человек с грубым умом», «невежда, одержимый нездоровым интересом к насилию»... Не думаю, что эти смешные крайности характерны. Но и мне случалось слышать, что англичане почти не читают Диккенса, что он кажется им старомодным. Так пускай отдают его нам! Мы давно научились не замечать его торопливых развязок, его сентиментальности, его занимательности во что бы то ни стало. У нас он нужен всем — читателям и писателям, мальчикам и девочкам, старикам и старухам, завоевателям космоса, рабочим, студентам и пенсионерам.

1963

3

КАК Я НЕ СТАЛ ПОЭТОМ

Первые стихи, которые я написал, произвели глубокое впечатление на Пашку. Он учился во втором классе псковской гимназии, а я готовился в первый. Вот эти стихи:

Кафедра. Учитель. Притихший класс.
Учитель — мучитель считается у нас.

Пашка объявил, что это поразительно: еще не поступив в гимназию, не побывав ни на одном уроке, с такой силой изобразить гимназическую жизнь! Во

всяком случае, второй «Б» класс, по его мнению, был изображен удивительно верно.

Второе стихотворение я сочинил внезапно, ночью, в одну секунду. Это не только поразило меня, но внушило глубокое чувство самоуважения. Стихотворение тоже было короткое:

> Темно. По улицам Дамаска
> Крадется медленно таинственная маска.

Пашка остался холоден. Из этого я заключил, что он никогда не будет знатоком поэзии. Зато мать была в восторге.

— Так и видна эта темная улица,— сказала она,— по которой крадется черная маска.

И она заставила меня прочитать стихи при гостях. Гости одобрили, но сказали, что хотелось бы все-таки узнать, кто была эта таинственная личность и почему действие происходит в Дамаске, а не в каком-нибудь другом городе — в Лондоне или Париже. Я гордо ответил, что тогда не вышло бы в рифму. Это произвело впечатление.

Осенью я был принят в приготовительный класс. Особенно гордиться было нечем, но я все-таки гордился. Я надевал фуражку с огромным гербом, шел на балкон, выходивший на главную улицу Пскова, и стоял там долго, часами, чтобы все проходившие мимо могли удостовериться, что я наконец поступил в гимназию. Время от времени я декламировал, не очень громко, но с выражением:

> Темно. По улицам Дамаска
> Крадется медленно таинственная маска.

И в конце концов — это было особенно странно — я увидел перед собой Дамаск, кривые улочки вдоль глухих стен, мечеть, над которой неподвижно застыла луна.

Это была пора, когда я писал стихи каждый день, и день ото дня они казались мне все лучше и лучше. Мать выписала мне журнал «Вокруг света», но он не очень заинтересовал меня. Зато от приложений — это был Виктор Гюго — меня бросало в жар и холод. Мне казалось, что лучше написать невозможно. Одна беда: тоненькие книжки этих приложений каждый месяц обрывались на полуслове. Господин Мадлен, он же каторжник Жан Вальжан, навестив больную Фантину и собираясь уходить, ищет свою шляпу.

«Не угодно ли мою?» — раздается чей-то иронический голос.

Но чей? Это можно было узнать лишь через месяц. Целый месяц я бродил, сочиняя продолжение драматической сцены.

Первый живой поэт, которого я увидел, был актер Барсуков, нянькин любовник. Это была трагическая история. Барсуков влюбился в мою няньку, когда ей было около сорока лет, а ему — двадцать три, бросил труппу, с которой он приехал в Псков, поступил чиновником в консисторию и спился. Он был бледен, прыщеват, беспокойно-застенчив и казался жалким рядом с моей смуглой, черноглазой и статной нянькой.

Из моих стихов, которых было к тому времени уже много, он отобрал одно — на смерть Коли Брадиса. Это был погибший в самом начале первой мировой

войны товарищ старшего из моих братьев. Стихотворение начиналось так:

> О ты, беззаветный, великий герой
> Осенней, как небо, печали...

Барсуков сказал, что это хорошие стихи, и я решил прочитать их другому, уже настоящему поэту, приезда которого ждал с нетерпением.

Дмитрий Цензор был высокий, сухощавый человек в военной форме, похожий на владельца магазина игрушек «Эврика». Это почему-то огорчило меня. Я нашел его в Летнем театре за кулисами. Никто не рекомендовал меня, никто не просил его поговорить со мною. Собрав все свое мужество, я подошел к Цензору и сказал застенчиво и грубо:

— Можно, я хочу прочитать вам стихи?

Все это остро и навсегда соединилось в памяти: пробегавшие актеры, взволнованная, пыльная, вдохновенная атмосфера кулис, странное чувство, что главное происходит не здесь, а на сцене, и, наконец, стихи — стихи, которые я, дрожа и задыхаясь, шептал в огромное ухо поэта.

Он внимательно выслушал меня и сказал, что мне надо учиться и тогда я стану поэтом.

Шатаясь от счастья, я отошел от него и побрел прямо на сцену. Какие-то люди невежливо остановили меня и подтолкнули к лестнице, спускавшейся в сад. Они не знали, что я стану поэтом.

После этой встречи я решил, что больше не могу скрывать от человечества плоды своих мук. Я писал по два-три стихотворения в день, и все они казались превосходными, так что выбрать для «Огонька» луч-

шие было делом трудным, почти невозможным. Но я все-таки выбрал и послал в полной уверенности найти их в ближайшем номере журнала.

Прошел месяц. Я перелистывал номер за номером и поражался: редакция почему-то печатала стихи, которые были гораздо хуже моих. Под одним стояла подпись Бунина, под другим — Сологуба. «Огонек» не напечатал мои стихотворения, и даже в «Почтовом ящике» не появилось ответа на мое небрежно-благосклонное сопроводительное письмо.

Это был первый удар. Второй нехотя нанес мне Юрий Тынянов.

Он был тогда студентом второго или третьего курса Петербургского университета. Я знал его с детских лет: он дружил с моим старшим братом. Я прочел ему одно стихотворение, потом другое, и он одобрительно качнул головой. Это вдохновило меня, я стал читать третье, запнулся, и, к моему изумлению, он стал продолжать почти слово в слово. Он прочел третью строфу, потом, заразительно захохотав, — четвертую. Я растерялся.

— Разве я тебе читал эти стихи?

— Конечно нет. Но, понимаешь... Тебе сколько лет?

— Тринадцать.

— В твоем возрасте все пишут такие стихи.

В утешение он прочел мне несколько стихотворений Блока, и новая жизнь открылась для меня. Я влюбился в Блока. Думаю, что все люди моего поколения прошли через этот период страстной влюбленности в Блока. На молодых поэтов он имел влияние грозное, всеобъемлющее, всепроникающее. Стихи

его были настолько не похожи на все происходившее в русской поэзии до него, и вместе с тем казалось, что написать их так необычайно легко, что невозможно было пройти мимо этой магии, охватившей целое поколение.

Но вот однажды я вернулся с книжного развала с футуристическим сборником «Стрелец», в котором — тоже впервые — прочел Маяковского и Бурлюка. Я был поражен — не стихами, которые мне не понравились, а тем, что для этих поэтов как бы не существовало Блока. Они жили и писали, по-видимому не думая о том, что одновременно с ними живет и пишет Александр Блок. Это было открытием.

Зимой девятнадцатого года я уехал в Москву, и началась новая жизнь, такая же необыкновенная, как необыкновенна была сама Москва девятнадцатого года. О том, как я служил библиотекарем Московского военного округа, потом — сотрудником художественного подотдела Московского Совета, я расскажу в другой раз. А сейчас снова о том, почему я не стал поэтом.

Все шло как раз к тому, чтобы это случилось. Прежде всего, поэтов в Москве было так много, что мне вскоре стало казаться, что именно это беспокойное сословие составляет основу населения новой столицы. Право, можно было подумать, что вся Москва — голодная, заваленная снегом, с торчащими через форточки трубами времянок, с Охотным рядом, раскрашенным футуристами, с картами фронтов, висящими на площадях, с «Окнами РОСТА», в которых каждый день появлялись новые плакаты, — пишет стихи и думает только о поэзии.

Не помню, где я познакомился с Женей Клаузевицем, приземистым, некрасивым, коротконогим юношей, принадлежавшим, по-видимому, к тому кругу богатой московской молодежи, о которой я, мальчик из средней провинциальной семьи, не имел никакого представления и о которой мог только догадываться, попадая в квартиры, битком набитые дорогими, но безвкусными вещами — они угрюмо стыли в нетопленных комнатах, как бы настаивая на своем непреходящем значении. Женя был, что называется, светлая голова. Буржуазное происхождение не мешало ему служить в Московском угрозыске, где его ценили за острые и оригинальные идеи, касавшиеся, например, новых способов ловли дезертиров или борьбы с вокзальными ворами — в этой области Клаузевиц считался незаменимым специалистом.

Но все это было между прочим, а главное были стихи. Он писал гораздо лучше меня, и я немедленно подпал под его влияние, не сразу догадавшись, что черти, инфанты, средневековые нищие, фокусники, колдуны и прочие аксессуары его поэзии были заимствованы у поэта Антокольского, перед которым Женя, впрочем, откровенно благоговел и с которым вскоре меня познакомил.

Мне запомнился этот вечер. Тоненький Антокольский, говоривший о поэзии с таким вдохновением, что казалось, еще секунда — и он оторвется от пола, вылетит в окно, начнет кружить над Москвой, и на стене — другой Антокольский, в цилиндре и крылатке, тоже куда-то косо летящий. Один из них читал стихи, — мне казалось, что тот, который был изобра-

жен на портрете,—я слушал, и чувство недосягаемости его поэзии томило и восхищало меня.

Вскоре я познакомился с другими молодыми поэтами. Среди них была грустная горбатая девушка с необыкновенно большими глазами, о которой говорили, что она бывшая княжна, — истинная поэтесса, насколько я могу судить по воспоминаниям тех лет. Была другая, ходившая почему-то зимой и летом в белых чулках и писавшая лучше нас всех, — по крайней мере так мне тогда казалось. Был Теодор Левит, юноша необычайных способностей и познаний. Словом, среди поэтов, входивших в «Зеленое кольцо» — одно из бесчисленных в ту пору поэтических объединений, — я чувствовал себя самым беспомощным и слабым.

В Пскове я был человеком, о котором говорили: «Знаете, который пишет стихи». На гимназических вечерах я выходил и, отказываясь бисировать, читал, например:

Над городом восходит лик туманный,
Какой печальный, безнадежный лик!
Как я устал от этой жизни странной,
Быть может, навсегда поник!

Здесь, в Москве, никто не желал знать, почему эта жизнь кажется мне странной и навсегда ли я поник от нее или на время. Я был одним из бесчисленных маленьких поэтиков, посещавших Дворец искусств, слушавших лекции поэта С. Боброва, поражавшихся его умению анатомически препарировать поэзию и с робким уважением поглядывавших на имажинистов, которые были в ту пору самым видным литературным направлением в Москве.

Имажинисты ходили в цилиндрах, с накрашенными губами; они были красивыми, особенно Вадим Шершеневич, всегда окруженный влюбленными женщинами, самоуверенный, насмехавшийся над поэтической мелюзгой. Среди них был Кусиков, о котором с глубоким почтением говорили: «Он работает», — и когда я спрашивал у имажинистских девушек, в чем заключается эта работа и чем она отличается от работы других поэтов, они отвечали приглушенными от благоговения голосами: «Он пишет «Коревангелиеран». Легко догадаться, что это название составилось из «Евангелия», вставленного в «Коран». Хотя обе книги были, как известно, написаны довольно давно и пользовались успехом, намерение Кусикова и мне внушало почтение.

Уже и тогда я стал сомневаться в том, что, какие бы необычайные события ни происходили в мире, — а в мире и в Советской стране как раз и происходили необычайные события, — можно писать стихи, не имеющие к этим событиям решительно никакого отношения. Но я гнал от себя эти мысли и методически, каждый день, задавая себе урок, сочинял стихи: триолеты, сонеты, терцины, японские танки и даже белые стихи, которых не любил, но которыми занимался, считая это полезным. Я сочинял их, разрезая в студенческой столовой фунт хлеба на восемь равных частей, трясясь на бочке водовоза, который в иные дни подвозил меня от Второй Тверской-Ямской до Зубовской площади, где была столовка. Я сочинял их, сидя еще в детской шубке под трубами «буржуек» в художественном подотделе Московского Совета. Я сочинял их, наконец, работая рикшей

на Александровском вокзале. Это было весной двадцатого года, когда меня уволили из художественного подотдела за то, что почти все свое рабочее время я проводил в соседнем учреждении, где мне нравилась одна машинистка.

И все-таки я смутно чувствовал, что моя поэзия трещит по всем швам.

Однажды монолог очередной инфанты не получился в стихах, я в отчаянии попытался изложить его в прозе. Помню, как горестно был изумлен этим Женя Клаузевиц, сказавший мне с грозным и скорбным выражением: «Ты будешь писать прозу». В его глазах это было изменой.

С несколько пошатнувшимся представлением о собственной гениальности, в августе двадцатого года я перебрался в Петроград, и началась совсем другая полоса моей жизни, — в сущности, та, которая продолжается и до сих пор.

Позже я расскажу о том, как встретился с Горьким и серьезно принялся за прозу. Это была уже не только проза, это был университет, история литературы, мысли о призвании, иной круг друзей, оставшихся друзьями на годы. Но расчет с поэзией был еще далеко не закончен. Я помню, как, отобрав самые лучшие, на мой взгляд, стихи, я отправился с ними к Шкловскому, известному уже и тогда писателю и журналисту. Самые лучшие, в моем тогдашнем понимании, означало самые сложные, то есть те, которые я и сам почти не понимал, предоставляя это своим слушателям. Некоторые из них делали вид, что они все-таки кое-что понимают. Оказалось, увы, что Шкловский не принадлежит к их числу. Выслушав

мои стихи, он быстро сказал: «Не смешно»,— как будто я только и думал о том, чтобы рассмешить его. И прибавил, подумав: «Элементарно». Я был убит. Как?! Это элементарно, просто, доступно решительно всем? Нельзя было нанести более меткого удара.

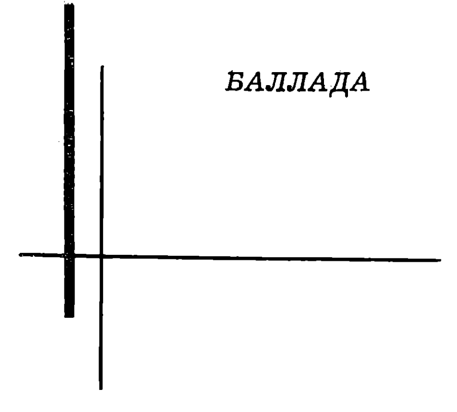
С необычайной остротой запомнилась мне эта минута. Большая комната, в которой жил Шкловский в Доме искусств, по-видимому, служила сбежавшему за границу владельцу этого дома — известного в Ленинграде елисеевского особняка — гимнастическим залом. В ней стояли какие-то снаряды, «кобыла», висели кольца, к полу был приделан велосипед. Доказывая, что я представляю собой явление, элементарное во всех отношениях, Шкловский сел на этот велосипед и, крутя педалями, блестяще развивал свои утверждения. Я помню кружочки от стаканов на мраморном столе — мы пили чай. Жена Шкловского, заметив, что я огорчен беспощадностью его приговора, подсыпала мне немного больше сахарина, чем полагалось по нормам двадцатого года...

И все-таки я не примирился. Я пошел со своими стихами к Осипу Мандельштаму. Где, когда происходил этот разговор? Долго ли он продолжался? Я был так взволнован, что память не сохранила ничего, кроме того, что сказал Мандельштам. Казалось, что нужны часы, может быть, годы, чтобы войти в тот мир, который был его поэзией, а я пролетел это расстояние в какие-то доли секунды.

Следя за полетом его мысли, я впервые догадался, что поэзия не существует сама по себе и что, если она не стремится выразить, запечатлеть жизнь, ни-

кому не нужен даже самый искусный набор рифмованных строк. Мандельштам говорил сурово, убедительно, страстно. Тут уж не было места иронии. Ему было важно, чтобы я перестал писать стихи, и то, что он говорил, было защитой поэзии от меня и тех десятков и сотен юношей и девушек, которые занимались игрой в слова...

Потом, перейдя на прозу, я стал отдавать свои стихи героям. Почти все мои студенты, фокусники и монахи писали стихи. Но самые эти стихи уже были прозой. В сущности, это были фантастические рассказы в стихах. Некоторые из них я читал друзьям прозаикам, и они жалели, что я не стал поэтом.



БАЛЛАДА

Зимой девятнадцатого года я работал в книжном складе Московского военного округа, собирая библиотечки для военных частей. Никто меня не торопил. В чистом, сухом подвале старого дома на Новинском бульваре можно было подолгу читать, лежа на растрепанных комплектах «Санкт-Петербургской газеты», с томом «Русской старины» под головой. Мне нравилось, что иногда нужно было ходить к Надежде Константиновне Крупской. Тоненькая девушка в тапочках опрашивала посетителей, а потом пускала их

в кабинет или не пускала. Я приходил с отчетами, и меня она почти всегда не пускала. Но однажды Крупская позвала меня и попросила рассказать о наших библиотечках.

Она была бледная, с усталым лицом. Мне понравилось, что она не спросила, сколько мне лет. Я рассказывал, она назвала несколько новых книг и следила, как я, волнуясь, записывал их в тетрадку.

Это была отличная работа, и, если бы не страсть к поэзии, я, конечно, не променял бы ее на неопределенный, шумный, грязный, постоянно переезжавший Художественный подотдел Моссовета. Во главе этого учреждения стоял известный поэт-символист Юргис Балтрушайтис, и я надеялся, что мне удастся показать ему свои стихи, не все, разумеется, но хотя бы балладу. Она начиналась так:

Бежал, отстреливаясь. На горбатый нос,
На низкий лоб морщины упадали.
И взгляд тяжелый был угрюм и кос.
Так он бежал, и вслед за ним бежали.
Нога хромая умеряла шаг.
Патронов нет, а за спиною враг.

Во второй строфе граф Калиостро «натягивал кафтан на трясущиеся плечи» и отправлялся из Парижа в Москву, — очевидно, с целью помешать работе Московского уголовного розыска, поскольку первая строфа относилась к бандиту. Почему именно Калиостро — было неясно, но именно это-то мне и казалось оригинальным.

Я еще не знал, как произойдет знакомство двух поэтов — молодого, полного сил, и старого, вынужденного признаться (прочтя мою балладу), что его

песня спета. Может быть, я просто оставлю балладу на столе Балтрушайтиса или в деловом разговоре небрежно оброню какую-нибудь поэтическую мысль. Он спросит: «Вы тоже пишете стихи?» А уже дальше дело пойдет как по маслу.

Я попал в отдел информации, которым заведовала Капитолина Филициановна Толмазянц, маленькая, сухонькая, черно-седая женщина, гордившаяся тем, что в ее жилах течет кровь по меньшей мере двенадцати наций. Пенсне ежеминутно падало с ее крупного, мужского носа. Шляпа торчала на затылке. Плюшевый жакет был опоясан солдатским ремнем. Она носила высокие, почти до колен, ботинки на шнурках, с острыми носками. Портфель она считала роскошью, и многочисленные бумажки извлекались из разноцветных карманов, пришитых к ее жакету с внутренней стороны. Железная арматура грозно бренчала на ремне, когда, быстро и твердо ступая, она появлялась в подотделе.

Мы часто переезжали, таская с собой длинные, идущие в разных направлениях трубы времянок с подвешенными к ним консервными банками, из колен в эти банки капала черная жидкость. Сотрудники сидели в пальто, а я — в старом романовском полушубке, от которого в припадке франтовства однажды отрезал полу. Куртка, тем не менее, не получилась, и я с нетерпением ждал весны, надеясь сменить полушубок на плащ с львиными застежками, которыми я очень гордился.

Каждое утро Капитолина врывалась в подотдел, как будто брала его с бою, и немедленно начинала требовать от меня информацию, без которой, по ее

мнению, не могла правильно развиваться художественная жизнь страны. Я был ее единственным сотрудником, разносившим по другим секторам наши требования, полные угроз и восклицательных знаков. Это было ужасно. Не прошло и недели, как я всем надоел. Баллада остановилась на третьей строфе. Балтрушайтиса я встретил на лестнице, и он улыбнулся, увидев меня... Почему?

Он был высокий, задумчивый, с бесформенным носом, с красноватыми жилками на щеках, погруженный в какие-то, очевидно далеко уходящие, размышления.

Мне нравился Камерный театр, а Капитолина с утра до вечера воспитывала меня, доказывая, что революция ничего не выиграет от прыжков фокусника в «Принцессе Брамбилле». Но, по-видимому, и реалистическое направление в искусстве не устраивало ее, потому что однажды она явилась на работу с идеей о немедленной ревизии МХАТ.

— А для ревизии нужна информация, — сказала она, вручая мне мандат и ловко подхватывая пенсне, едва не угодившее в кастрюльку с кашей, которую ровно в двенадцать часов она каждый день варила на подотдельской времянке.

Выхода не было, и я отправился в МХАТ.

В вестибюле я потребовал — скромно, но настоятельно,— чтобы меня провели к Станиславскому или, если он занят, к Немировичу-Данченко.

— Одного из них, — объяснил я сдержанно, — мне необходимо увидеть по срочному делу.

Высокий, седой, иронически-вежливый администратор, похожий на шведского короля, попросил меня

подождать, а потом повел куда-то в глубину театра. Я несколько оробел, но держался. Почему-то мне не предложили раздеться, и я шел в полушубке с отрезанной полой и в старой, сильно помятой студенческой фуражке старшего брата.

Дверь отворилась, и... «Шапку долой!» — оглушительно сказал сидевший за письменным столом бородатый мужчина с внешностью, которая показалась бы мне знаменитой, даже если бы я не узнал в нем действительно знаменитого Немировича-Данченко.

Я успел сдернуть фуражку немного раньше, чем он закричал, так что он, а не я должен был почувствовать неловкость. Как бы то ни было, предполагаемая ревизия приблизилась к своему концу именно в эту минуту. Мало того, что я забыл свою первую, приготовленную еще в подотделе и казавшуюся мне значительной фразу. Я тотчас же почувствовал себя не представителем художественного подотдела, облеченным высокими полномочиями, а тем, кем я и был, — семнадцатилетним мальчиком в полушубке с отрезанной полой.

— Хорошо, я позвоню Юргису Казимировичу, — выслушав меня, недовольно сказал Немирович.

Я проблуждал полчаса, выбираясь из театра. Ненависть к моей руководительнице с ее крупным, мужским носом и верой в собственную непогрешимость душила меня.

Наш подотдел получил сразу много лошадиного мяса, и третью строфу своей баллады я сочинил внезапно, завертывая в газету кусок лошадиной головы с мохнатыми ноздрями. Строфа была сильная, с оригинальным поворотом сюжета:

И видят, что из запертых ворот
Старинная карета выезжает,
На козлах кучер весело орет:
«Пади, пади!» — и в небо загибает.
В окне старик подносит трость к устам:
«Садитесь, сударь. Не угодно ль вам?»

Но едва я принялся за четвертую, как моя Капитолина явилась с новой идеей. На этот раз она решила немедленно закрыть все театры эстрады и миниатюр в Москве. Нельзя было отказать ей в размахе!

Театров было много, и в течение двух недель я лениво бродил из одного в другой: собирал информацию. В «Летучей мыши» я неосторожно объяснил, с какой целью я ее собираю, и на другой день двадцать два театральных коллектива, небольших, но готовых постоять за себя, явились в художественный подотдел и потребовали ответа. Это был первый и единственный случай в моей жизни, когда я увидел так много куплетистов сразу. Один из них лез на меня, щелкая зубами, — можно было подумать, что он хочет съесть меня в буквальном смысле этого слова.

Мне нравились театры миниатюр, но, поддерживая принципиальную линию сектора, я подтвердил, что да, к сожалению, их придется закрыть.

Я сказал, что это исторически неизбежно и что представителям малых жанров еще повезло, потому что во времена Великой французской революции, например, вопрос был бы решен более радикально.

Многоголосый рев раздался в ответ, и возможно, что я был бы действительно съеден, если бы в ком-

нату не вошел Балтрушайтис, в мешковатом пиджаке, неторопливый, погруженный в собственные мысли, не имевшие, по-видимому, никакого отношения к тому, что мы с Капитолиной хотели сделать со всеми московскими театрами эстрады и миниатюр. Актеры накинулись было и на него, и он, к моему изумлению, сказал, что, по-видимому, сектор информации проявил самостоятельную инициативу, которую он отнюдь не намеревается поддержать. Крича: «А, это другое дело!» — актеры разошлись, а меня Балтрушайтис провел в свой кабинет и попросил рассказать, в чем дело.

Это и была минута, которой я ждал с таким нетерпением. Я говорил с ним, засунув руку в боковой карман, где лежала моя баллада, перепечатанная на машинке и подписанная таинственным псевдонимом: «Ван-Везен».

Последняя строфа была почти закончена ночью:

Они летят в тумане поутру
Под небесами Пруссии Восточной.
Как птицы, лошади щебечут на ветру,
Как дети, спит измученный налетчик.
Тра-та-та-та! Внизу в больших огнях
Париж. «Прошу, Вы у меня в гостях».

Между поэзией и сектором информации была пропасть, но с мужеством отчаяния я перемахнул ее. Я высмеивал ничевоков, защищал Блока от имажинистов. Я доказывал бессвязно, но страстно, что акмеисты, несмотря на всю свою «вещественность», неопределенны, абстрактны. И вдруг я понял, что Балтрушайтис не слышит меня. Он курил, равно-

душно рассматривая меня сквозь дым своей папиросы. Искусно выделанные голубые кольца дыма догоняли друг друга, и по одним этим кольцам можно было заключить, что недалек тот день, когда он станет министром иностранных дел буржуазной Литвы.

Я ушел, не оставив ему балладу. Я охладел не к поэзии, нет, но к художественному подотделу. Это было кстати, потому что в соседнем учреждении работала хорошенькая машинистка, которая отнеслась к моим стихам внимательнее, чем Балтрушайтис. Возможно, что это отразилось на работе нашего сектора, потому что, когда мы в десятый раз стали куда-то переезжать, Капитолина язвительно заметила, что я, по-видимому, рожден для любви и поэзии. Она, к сожалению, не видит возможности использовать в целях информации ни то, ни другое.

Впрочем, мы расстались друзьями.

ВЕЧЕР В «СТОЙЛЕ ПЕГАСА»

Брюсов прочел рифмы, показавшиеся мне довольно плохими, и наступила тишина, которую можно было бы назвать торжественной, если бы в кафе за стеной не шумели ничевоки во главе с хорошеньким, как девушка, Рюриком Р. Это был вечер буриме — стихотворений на заданные рифмы. Поэты, у которых всегда был немного заговорщицкий вид, особенно когда, шепча на ухо стихи, они уединялись по двое, по трое, принялись за дело.

Опустив глаза, прямой, скрестив широкие руки на

груди, Брюсов сидел на эстраде, в черном сюртуке, с крестьянским скуластым лицом, внушавшим самозабвенную любовь к русской поэзии. Он тоже сочинял, но в уме, тогда как мы наперегонки марали свои блокноты.

Я запнулся на второй строфе, в которой было слишком много «уж»; воображение не помогало мне, а мешало. Вот Блюмкин, левый эсер, убивший германского посла графа Мирбаха, прошел через зал. Какой страшный! Молодой, бородатый, черноволосый, с крепкими красными щеками, нарочно громко хохочущий, чтобы все видели его белые зубы. Почему он здесь? Неужели и он пишет стихи? И мне представилось, что он не застрелил посла, а, громко разговаривая и смеясь, перегрыз ему горло.

Вот поэт Трувор Канунников, никогда ничего не писавший, но не потому, что не мог, а принципиально. Он был тоже ничевок, но крайний, утверждавший, что высшая ступень поэзии — белая страница. Он был маленький, добродушный, прожорливый, в падавших штанах, которые привычно поддерживал локтями.

Брюсов негромко ударил ладонью по столу,— это значило, что осталась одна минута. Поэтесса, о которой знали только то, что она влюблена в Шершеневича, первая прочла свой сонет. В нем тоже было много «уж», но это ее не остановило.

Потом выступил мой приятель Женька Клаузевиц, не получивший приза только потому, что он не удержался и срифмовал «мэтр Фрагонар» с «Татьяной Бернар». Заданные рифмы были другие: «самовар» и «антиквар». Женька был влюблен в Татьяну Бер-

нар, но, кажется, только потому, что она хорошо рифмовалась. Она была рыжая, быстрая, с хорошеньким бледным лицом.

Потом выступил Канунников, заявивший, что его сонет состоит только из трех слов: «будьте», «трава» и «сосиски». Последнее, если угодно, можно объяснить тем, что он не прочь был бы сейчас пообедать. Его проводили аплодисментами, не очень шумными, потому что он всем надоел.

Поэты из «Зеленого кольца» прочитали несколько талантливых, но детских сонетов, а потом с короткой речью выступил огорченный Брюсов.

Он сказал, что важно, без сомнения, повторять сделанное другими, но еще важнее попытка, даже несмелая.

— Нужно выбрать героя,— сказал он.— И мой герой — Пушкин, изучавший Д'Аламбера, теорию вероятности, историю средних веков.

Он говорил о значении брошенного, непригодившегося, неоконченного.

— Когда я вижу, какое количество набросков, поразительных по глубине, осталось в бумагах Пушкина, мне становится не жалко моих никому не ведомых работ. Стихотворения, прочитанные здесь, кажутся слишком законченными. Шагая через поэзию, они на самом деле не заслуживают названия набросков.

Он говорил о простоте поэзии.

— Чтобы написанное было просто, это должен сделать писатель. Чтобы оно стало понятно, этого должен достичь читатель.

Я шепнул Женьке, что мы через пятнадцать лет

поймем то, о чем говорит Брюсов. Женька согласился.

— И еще одно: в любительском спектакле — профессиональный актер,— прошептал он.

Женька слушал с восторгом. Но сонет, который прочел Брюсов в заключение, не понравился нам. Сонет был искусный, но холодный, и странно прозвучала «пленная пена на взморье» рядом с такими словами, как «ультиматум» и «Совнарком».

Брюсов уехал, и неизвестно откуда появилось и стало быстро нарастать ощущение скандала. Симпатичный длинноволосый дядя в косоворотке появился на эстраде и заявил, что он отрицает имажинизм, символизм, футуризм, акмеизм и реализм.

— Что касается ничевоков,— сказал он,— то их надобно просто посечь. И незачем дробить стихи на отдельные строки, тем более что при этом даром пропадает много бумаги.

В доказательство он прочел свое стихотворение, начинавшееся так: «У меня заболели зубы, и сосед посоветовал мне полоскать их ромашкой с шалфеем».

Его проводили насмешками, свистом, топаньем ног. Какие-то молодые люди в цилиндрах, с накрашенными губами вышли на лесенку, которая вела из кафе, и переговаривались, презрительно усмехаясь. Пьяный лез на эстраду, его не пускали. Шум нарастал. Все говорили сразу.

Макаров-Ленский появился на эстраде. Он был в потертой бархатной куртке, в брюках с бахромой, в шелковом шарфе, небрежно повязанном на длинной шее, и хотя ничего неожиданного не было в его пре-

тенциозной фигуре, почему-то стало ясно, что скандал сейчас или очень скоро начнется.

Это было время, когда по всей Москве были расклеены плакаты, изображавшие громадную коричневую, отвратительную вошь, перечеркнутую словами Ленина: «Вошь или социализм?». Макаров-Ленский был известен не столько своими стихами, сколько страстным стремлением не заболеть сыпным тифом.

На вечер буриме я шел вместе с ним. На мне был старенький, из толстого сукна плащ, застегивающийся на медную цепочку с львиными, тоже медными, мордами, в которых были спрятаны крючок и петля. Разговаривая, я закинул полу на плечо и остановился, заметив, что мой спутник испуганно отшатнулся.

Пола сползла. Я снова закинул. Он опять отскочил. Через несколько минут это превратилось в игру: пола сползала, я закидывал ее (теперь уже нарочно), он отскакивал с неопределенным сердитым ворчанием. Потом все начиналось сначала. Это было загадочно, но вскоре я понял, в чем дело. Он боялся насекомых, которые могли (если бы они были) перескочить на него с плаща и заразить сыпным тифом.

Теперь этот смельчак стоял на эстраде и читал свои стихи. Его не слушали: стихи были плохие. Он оборвал на полуслове, и вдруг в длинной, запутанной фразе, которую он старательно выговаривал, заранее пугаясь того, что он скажет, он обвинил Есенина в плагиате.

Это было, разумеется, вздором, который мгновенно потонул бы в насмешках, посыпавшихся со всех сторон, если бы на лесенке не появился Есенин.

Он тоже был в цилиндре, с накрашенными губами,

как те молодые люди, но все это не только не шло ему, но выглядело ненужным и жалким. У него было доброе юношеское лицо, не потерявшее спокойной доброты и внимания, когда он слушал высокий, возбужденный голос, старавшийся перекричать зал.

Видно было, что он удивился, но не очень, и, спустившись на ступеньку, послушал еще, кажется желая увериться в том, что Макаров действительно обвиняет его в плагиате. Потом быстро, как мальчик, сбежал вниз, вскочил на эстраду и ловко ударил его по щекам, сперва слева направо, потом справа налево.

Все закричали сразу. Макаров отпрыгнул, как кузнечик,— это было смешно, потому что он был головой выше Есенина,— и закричал, размахивая руками.

Звон разбитых чашек послышался из кафе: это ничевоки ринулись в зал, еще не зная, кого бить, но уже засучивая на ходу рукава. Страшный Блюмкин хохотал на лесенке, показывая широкие белые зубы. Все смешалось, зашаталось, дрогнуло, как будто падающие в тревожном красном свете церкви действительно стали падать на голову с раскрашенных футуристами стен.

Есенин стоял, раздумывая. У него был сконфуженный вид. Он снова двинулся было к Макарову, кажется, собираясь объяснить, за что он его ударил, но тот снова отпрыгнул. С недоумением махнув рукой, Есенин спустился с эстрады.

«ЗДРАВСТВУЙ, БРАТ. ПИСАТЬ ОЧЕНЬ ТРУДНО...»

1

Моя литературная юность сложилась счастливо. В университете я учился у строгих учителей. У академика В. Н. Перетца — древней литературе. У Б. М. Эйхенбаума — истории литературы XIX века. У Ю. Н. Тынянова — теории литературы. Я слушал лекции академика И. В. Щербы по языку. Чему учили нас, студентов-филологов двадцатых годов, эти выдающиеся деятели нашей науки? Прежде всего они внушали нам, что мы должны внести в нее новое. Разумеется, это относилось не только к самому мате-

риалу науки, хотя В. Н. Перетц, например, неоднократно повторял, что филолог может утвердить себя, изучая лишь области нетронутые, не исследованные другими. Огромного роста, с шелковой ермолкой на голове, которую перед каждой лекцией он раскрывал с характерным треском,— он требовал такой безусловной преданности науке, что ученики принуждены были скрывать от него, что они женятся, выходят замуж, рожают детей. Это была требовательность грозная, неумолимая, сказывавшаяся в большом и малом. Работая над очередным рефератом, я остановился перед греческим текстом.

— А, вы не знаете греческого? — укоризненно спросил меня Перетц.— Ну что ж, придется заняться.

— Владимир Николаевич, но ведь мой реферат назначен на март.

— На март? Ну что ж, отложим. Прочтете в мае.

Умению разведывать новые области науки учил нас В. Н. Перетц — представитель старшего поколения, ученый академический, ограниченный традициями XIX века.

На наших глазах искали и находили новое Б. М. Эйхенбаум, Юрий Тынянов, Виктор Шкловский. Разделяя требовательность старшего поколения, они утверждали, что научное сочинение — заметка, книга, статья — должно быть именно сочинением, столь же реальным, как самый литературный факт. Они щедро делились с нами своими сомнениями и колебаниями, своею гордостью, что они, вместе с нами, работают в великой литературе. Они учили нас этой гордости, этой соотнесенности собственной

работы — как бы она ни была мала — с работой Шахматова, Веселовского, Потебни. Они требовали, чтобы мы знали не только историю, но и атмосферу развития нашей литературной науки, и мы подсмеивались над педантизмом Пыпина, сетовали на поверхностность талантливого Венгерова, поражались гениальным догадкам Буслаева и Всеволода Миллера.

В особенности многому научил меня Юрий Тынянов — ученый, не терпевший ни малейшего «украшательства» в науке. Его лучшие статьи написаны трудным языком, через который нам подчас приходилось «пробиваться». Не стесняя ни в чем своих учеников, он учился вместе с ними. Каждая его лекция была основана на тонком чувстве истории. На семинарах ему подчас достаточно было лишь своеобразно переставить материал, которым располагал докладчик, чтобы получить неожиданную, но всегда необычайно точную картину.

Посещение лекций было необязательным в начале двадцатых годов, и это давало нам серьезные преимущества в сравнении с положением современного студента. На лекции мы могли не ходить. Неудобно было манкировать семинарами, которыми руководили любимые профессора. Но если семинарами руководили нелюбимые, то есть бездарные, профессора, мы не ходили и на семинары. Много времени мы проводили в архивах и библиотеках, работая над рефератами, с которыми выступали часто, независимо от того, входили ли они в курсовую программу. Предмет можно было сдавать, независимо от сессии, когда студент был готов к испытаниям. Конечно, этот сво-

бодный выбор был ограничен границами года: экзамены второго курса нельзя было сдавать на третьем. Но зато мы могли серьезно заниматься не всеми предметами на свете — понадобятся они нам потом или нет,— а только теми, которые действительно отвечали нашим интересам. В двадцать лет мы были взрослыми людьми, которые должны были выбрать свой путь — в науке и в жизни. Вот почему самая мысль о том, что я обязан пойти на лекцию, которую не желаю слушать, в ту пору показалась бы мне смешной.

Мешало ли нам отсутствие внешней, ограниченной рамки программы занятий? Нет, помогало. Распоряжаясь своим временем как угодно, я учился в двух вузах одновременно и своевременно окончил и тот и другой. Многие мои товарищи, ныне видные ученые, выступили со своими работами задолго до окончания университета.

Мы были тесно связаны с литературой своего времени, и многочисленные диспуты, дискуссии, доклады в литературных и философских обществах были для нас тем же университетом, такой же школой ответственной любви к искусству, принесшей нашему поколению неоценимую пользу.

2

Последние суда, переполненные эмигрантами, только что отчалили от берегов Крыма. Еще шла борьба с бандами зеленых. Гражданская война, едва отзвеневшая на полях и в лесах, еще продолжалась — без свиста пуль и грохота снарядов — в учреждениях,

научных институтах, в вузах, на каждой улице, едва ли не в каждом доме. Процесс перехода интеллигенции на сторону советской власти был противоречив и сложен.

Он был тем болезненнее, что внутренняя эмиграция, которая в ту пору была страшнее внешней, действовала — и не без успеха.

Вставьте в эту историческую рамку самый факт появления десяти молодых людей, решивших посвятить свою жизнь новой, советской литературе, и станет ясно, откуда взялся неслыханный в те годы успех «Серапионовых братьев», о которых один остроумный критик заметил, что — «их перевели на испанский язык прежде, чем они написали что-либо по-русски». Горький писал Федину: «Сомнительно, конечно, что это история литературы»,— пишете Вы.— У меня этого сомнения нет. Да, вы, «Серапионы»,— история литературы».

3

Мы собирались каждую субботу в комнате Михаила Слонимского в Доме искусств. Впоследствии Ольга Форш назвала этот дом «Сумасшедшим кораблем» и рассказала о странной жизни его обитателей, полной неожиданностей и вдохновения. Но ничего странного не находил в этой жизни студент-первокурсник, ходивший с высоко поднятой головой по еще пустынному, осенью двадцатого года, Петрограду. Еще бы не гордиться! Он только что приехал из Москвы. Он чуть ли не ежедневно бывал в знаменитом «Стойле Пегаса». Он неоднократно видел Маяковского, Есе-

нина. Он сам писал стихи — очень тонкие, как ему казалось. Однажды ему случилось даже побывать у Андрея Белого, который показал только что вышедшие «Записки мечтателя» и говорил с ним так, как будто он, мальчик, едва окончивший школу, был одним из этих мечтателей, избранников человечества и поэзии.

Очевидно, совсем другое пришло в голову Тынянову, другу моего старшего брата, приехавшему в Москву по делам Коминтерна. Найдя меня среди бледных, прекрасно одетых молодых людей, называвших себя поэтами и носивших в наружном кармане пиджака порошки с кокаином, он испугался за меня и убедил переехать в Петроград.

Я поступил в университет. Стремясь приблизить необычайные события, которые непременно должны были произойти со мной, я поступил одновременно в Университет и в Институт живых восточных языков. Мне хотелось стать дипломатом. Меня не пугала смерть Грибоедова и нравилась жизнь Мериме. Мировая революция приближалась. Я видел себя произносящим речь в Каире, в мечети Аль-Азхар, на конгрессе освобожденных восточных народов. В свободное от государственных дел время я намеревался писать стихи или, может быть, прозу.

Словом, литературная Москва еще стояла в моих глазах, когда я впервые появился в маленькой, пропахшей дымом комнате Михаила Слонимского в Доме искусств, нимало не напоминавшем «Стойло Пегаса».

Преодолевая мучительную застенчивость, догадываясь, что я кажусь замкнутым, надменным, вгля-

дывался я в лица будущих товарищей по литературе и жизни.

В комнатке было очень тесно. Люди сидели на кровати, на окне. Черный курчавый юноша, присев на корточки, колол кухонным ножом и подбрасывал в «буржуйку» дровишки.

Один из моих новых товарищей, красивый человек, худощавый, высокий, с правильными чертами лица, которое запоминалось сразу, показался мне старше других. Светлые глаза его были широко открыты, а когда он вдруг вступал в разговор, раскрывались еще больше, хотя это было уже почти невозможно. Это был Федин.

Другой мой новый знакомый — невысокого роста, очень черный, с бледным матовым лицом, державшийся прямо, с военной выправкой,— мягко усмехнувшись, изредка вставлял в общий разговор какое-нибудь ироническое и вместе с тем дышавшее добротой и простотой замечание. Это был Михаил Зощенко.

Меня привел Шкловский, представив не по имени, а названием моего первого и единственного рассказа — «Одиннадцатая аксиома», о котором, по-видимому, знали будущие «Серапионовы братья». Потом он ушел, а я откинулся в угол кровати и стал несколько пренебрежительно, как это и полагалось столичному поэту, прислушиваться к разгоравшемуся спору. В нем принимали участие все, кроме плотного молодого человека в гимнастерке и солдатских английских ботинках с зелеными обмотками, который молча слушал, склонив большую голову набок. Это был Всеволод Иванов. Но главными противниками были Федин

и юноша, разжигавший «буржуйку»,— Лев Лунц, как я узнал вскоре.

Это был спор, не похожий на споры молодых московских поэтов, в которых было что-то случайное, менявшееся от месяца к месяцу. Здесь (это я почувствовал сразу) спор шел об основном — о столбовой дороге нашей литературы. Не знаю, можно ли сравнить его со спором между «западниками» и «славянофилами», но в настойчивом стремлении убедить противника, хотя бы это стоило самой жизни, было что-то очень серьезное, быть может уходящее к истокам этого классического спора.

Со всею страстью, в которой трудно было отличить убеждение от литературного вкуса и которая тем не менее двигала в бой целые полки неопровержимых (как мне тогда казалось) доводов, Лунц нападал на Федина, слушавшего его терпеливо, не перебивая.

Знаменитый тезис, над которым в то время подсмеивались формалисты,— сначала *что*, то есть сначала содержание, а потом *как*, то есть форма,— лежал в основе концепции Федина, и он умело превращал его из оружия обороны в оружие нападения. Вероятно, он был прав. Так много необозримо нового ворвалось в те годы в жизнь России, такой никому еще не ведомый трепещущий материал рвался в литературу, что действительно трудно было себе представить необходимость первоочередного изучения ее законов, на котором настаивал Лунц.

— Наша литература,— утверждал он,— как бы она ни была хороша, всегда как будто стояла на месте. Нам нужно учиться у литературы Запада. Но

это не значит повторять ее. Это значит вдохнуть в нашу литературу энергию действия, открыв в ней новые чудеса и секреты.

Сила опыта звучала в ответах Федина, которому было трудно спорить, вероятно, еще и потому, что рассказы, которые он в то время писал, были близки к классической русской прозе. Лунцу (и мне) они казались повторением пройденного. То было время, когда Тургенева я считал своим главным литературным врагом. Прошло немного лет, и я стал страницами читать вслух тургеневскую прозу.

Это было только начало длинного спора, под знаком которого прошли серапионовские вечера зимы двадцать первого года.

Особую остроту он приобретал, когда дело касалось театра. Лунц считал, что театр по своему существу необычайно далек от подробностей быта. Театр будничный, театр реальных чувств казался ему причиной того кризиса драматургии, который неизбежно постигнет русскую драматургию, если она не перейдет на другой путь, если она не будет стремиться к острому движению. Долой театр настроений, голого быта, скучнейших психологических переживаний! Да здравствует театр бури и натиска, не чувствительный и слезливый, а бешеный и страстный! Это была единственная мысль Лунца, которую он успел довести до практического воплощения. Его драмы «Бертран де-Борн», «Вне закона» и другие — это сильные произведения, и можно только пожалеть, что наши театры обходят их — по незнанию или равнодушию? Или по той причине, что имя Лунца до сих пор кажется одиозным?

Я сказал, что спор этот продолжался, видоизменяясь. Другой спор, запомнившийся мне, касался вопроса о стиле. Выбор между двумя направлениями — разговорным и «орнаментальным» — предстоял в ту пору любому из нас. Так называемый орнаментализм был представлен очень сильными писателями, энергично действовавшими и вовсе не желавшими упускать из-под своего влияния молодежь. Замятин руководил студией, из которой вышли Никитин, Слонимский. Ремизов поражал воображение оригинальностью самого отношения к литературе. Андрей Белый был в расцвете своего дарования, и казалось, что его перо еще способно поднять изысканную прозу символистов.

Первый вечер, который я провел среди новых друзей, потом смешался с воспоминаниями о других вечерах, быть может, не менее интересных. Но это был вечер перехода к новой, еще неведомой жизни — вот черта, которую я почувствовал смутно, но верно.

Мы возвращались после первого серапионовского собрания с Константином Фединым, с Елизаветой Полонской. Петроград, уже опустевший, хотя еще только что пробила полночь, лежал перед нами — пустой, геометрически точный. С жадностью юноши, начитавшегося Пушкина, всматривался я в этот город, который полюбил на всю жизнь. Не помню, где я читал, что родина — не там, где родится человек, а там, где он находит себя.

Вечер был такой и город был такой, что нетрудно было представить себе, что именно они, этот удивительный город и этот необыкновенный вечер, соединившись вместе, подсказали одному из нас тот эпи-

граф, который стоит на титульном листе романа «Города и годы»: «У нас было все впереди, у нас не было ничего впереди». Но и другая мысль слышалась в отзвуках ненадолго умолкнувших споров.

В одной из своих статей о «Серапионовых братьях» Горький писал, что «Серапионы» вместо приветствия произносят: «Здравствуй, брат. Писать очень трудно...» Признаться, я не помню, чтобы нам служил приветствием этот девиз. Наверно, это было не так. И все-таки это было именно так. Кто знает, какая жизнь ожидала нас, призвание еще ничем не напоминало профессию. Но это было так важно — впервые понять, почувствовать и объяснить себе, что без строгой, требовательной любви к литературе нечего и браться за перо. Так бесконечно важно!



ГОСТИ И ГОДОВЩИНЫ

Итак, мы собирались каждую субботу, и каждую субботу — теперь это кажется несколько странным — один из нас читал новый рассказ. Его слушали не только «Серапионовы братья», но обычно и гости, или «гостишки», как мы их называли. Это были почтенные «гостишки» — Ольга Форш, Корней Чуковский, Юрий Тынянов (редко), Виктор Шкловский, которого мы одно время считали даже одним из «Серапионовых братьев». Словом, это были люди почтенные, всеми уважаемые, и к мнениям их прислушивались с особенным вниманием.

Но случались и другие гости, появление которых вносило раздор в круг «Серапионовых братьев». Я помню, как однажды Михаил Зощенко явился на очередное чтение с двумя или тремя актрисами какого-то южного театра, гастролировавшего в Ленинграде. Актрисы писали стихи, и наше заседание вдруг стало напоминать «Звучащую раковину» — в Петрограде был такой поэтический салон, к завсегдатаям которого у нас было дружеское, но несколько ироническое отношение.

Напомню, что мне было тогда только двадцать лет, иначе я, вероятно, не принял бы приглашение этих ни в чем не повинных девушек как бестактность по отношению к «литературному ордену Серапионовых братьев». Стихи были прочтены, началось обсуждение. Я первый взял слово и с мальчишеской самоуверенностью принялся терзать, крушить и уничтожать эти милые, но действительно пошловатые произведения.

Девушки обиделись и ушли. Мы остались одни, и тогда Зощенко, которого я впервые увидел в бешенстве, весь белый, но не повышая голоса, сказал, что я вел себя как ханжа,— помню, меня в особенности оскорбило это слово,— и потребовал, чтобы товарищи осудили мое возмутительное поведение. Я ответил, что очень удивлен тем, что он, требуя от меня ответа, обращается к другим, и что не позволю устраивать над собой суд, тем более что ни в чем не считаю себя виноватым.

— Полагаю, что вопрос может решить только та встреча лицом к лицу,— сказал я холодно,— с помощью которой еще недавно решались подобные спо-

ры и от которой я ни в коем случае не намерен уклониться.

Гордо подняв голову, я вышел и, не помня себя, помчался по Невскому. Мы деремся! Правда, Зощенко промолчал, и у меня не было уверенности, что он понял, что я его вызываю. Он промолчал, а кто-то (кажется, Федин) улыбнулся. Все равно, мы деремся! Завтра нужно ждать секундантов. Вызван он,— следовательно, он и предложит условия. Десять шагов — и до результата. Секунданты едва ли могли прийти ночью, но я не уснул. Я ждал секундантов.

Это были трудные для меня дни января 1921 года. В университете у меня не был сдан минимум за второй курс, в Институте восточных языков нельзя было не посещать занятий. Я зубрил римскую литературу, рвал горло на гортанных арабских звуках, но из дому не выходил — ждал секундантов. Я вскакивал на каждый звонок, прикидывал, кто из друзей может выступить в этой тяжкой, но благородной роли, сочинял предсмертные записки — предсмертные, потому что не сомневался в том, кто из нас будет убит. Зощенко недавно снял военную форму, был известен своей храбростью — можно было не сомневаться в том, кто из нас падет в этой встрече. Но секундантов не было.

Юрий Тынянов (я жил у него в студенческие годы), серьезно отнесшийся к нашей ссоре и даже уговаривавший меня извиниться перед Зощенко, стал подсмеиваться надо мной и вдруг притащил откуда-то толстый «Дуэльный кодекс». Я рассердился, потом прочел кодекс. Он был написан (или издан) сыном известного Суворина. В пространном послесловии

автор рассказывал длинную историю о том, как он получил пощечину, был вызван на дуэль, но уклонился и теперь, чтобы доказать свою доблесть, издает этот кодекс. К сожалению, мне трудно проверить это несколько парадоксальное впечатление: редкая книга пропала в числе других в годы ленинградской блокады.

Итак, я ждал секундантов. Скучный учебник Модестова по римской литературе был изучен вдоль и поперек, из Института восточных языков позвонили и сказали, что я буду исключен, если не явлюсь на очередное занятие.

Прошло несколько дней, и после долгих колебаний — идти или нет? — взволнованный, с горящими щеками, я отправился на первую годовщину «Серапионова братства». Зощенко пришел туда поздно, когда мы играли в какую-то игру вроде «телефона». Это было в комнате Мариэтты Шагинян. Поклонившись хозяйке, он стал неторопливо двигаться вдоль ряда играющих, здороваясь, и дойдя до меня, остановился. Я вскочил, и, как Ивана Иваныча и Ивана Никифоровича, нас стали мирить, уговаривая и толкая друг к другу.

Наконец мы поцеловались, и Зощенко сказал мне с доброй улыбкой:

— Знаешь что, а ведь я все эти дни почти не выходил. Думал: черт его знает, мальчишка горячий. Ждал секундантов.

...Вечера в первые серапионовские годы устраивались часто, и это были вечера, полные остроумия, изобретательности, безыскусственности и неудержимого,

почти фантастического веселья. Наша молодость сложилась счастливо, но даже в этой счастливой молодости они кажутся чем-то особенным, запомнившимся навсегда. На этих вечерах по заранее написанным сценариям (чаще всего за полчаса до начала) разыгрывались целые истории — и разыгрывались талантливо, остроумно. Иногда это были инсценированные биографии «Серапионовых братьев», иногда — полемика со статьями, появившимися вскоре после выхода первого (и последнего) нашего альманаха.

Вечера носили название: «Памятник Михаилу Слонимскому» или «Фамильные бриллианты Всеволода Иванова». Устраивал их почти всегда Лев Лунц, который выступал одновременно и как артист, и как конферансье, и как режиссер, и как театральный рабочий. Над чем только не смеялись мы на этих вечерах! И над собой, и над казавшимися тогда необыкновенно смешными попытками администрирования в литературе. Осмеянию бюрократов в те годы Слонимский посвятил талантливую одноактную пьесу, в которой вокруг поваленной кем-то тумбы возникает целое учреждение, а Лунц — рассказ, в котором канцелярист постепенно сам превращается в одно из собственных «отношений». Рассказ был смешной. Прислушиваясь к поразительным переменам, происходящим в его организме, герой рассказа с ужасом сообщал читателям, что «его левая нога уже начинает шуршать».

Но, конечно, среди этих запомнившихся вечеров особое место занимали наши годовщины. К ним начинали готовиться заранее. У Тихонова, в доме ко-

торого обычно они отмечались, вырезывались из журналов и монтировались забавные фотографии, нелепые газетные заметки, рисовались карикатуры, писались пародийные статьи, иронические пожелания. Все это составляло содержание выходившей один раз в году стенной газеты «Красный Серапион».

Вот некоторые статьи и пожелания из номера, посвященного нашему пятилетию.

Передовая статья «Наши итоги»: «Прошло пять лет. Мы — на высоте. Наши дети частью родились, частью выросли. Наши книги идут уже на обертку. Наши бабушки омолодились и вышли вторым изданием. Одно время мы находились вне закона[1], но, покинув обезьянник ДИСКа[2], мы переехали на буржуазные квартиры и обзавелись собственной мебелью. Но заветы пустынника Серапиона до сих пор близки нашим сердцам. Так, иные издательства кажутся нам Фиваидской пустыней... Наша пища — уже не селедка Дома ученых, но дикий сорокаградусный мед...»

Под передовой шел отдел «Серапионы и совкритика», который открывался небольшим рисунком крокодила с подписью «Виды критики»: «Земноводные». Выдержки из сборника критических статей под названием «Сухие водолазы» гласили следующее: «Тихонов крадет у мертвых и у живых. Он имел нахальство в «Шахматах» писать о шахматной доске, когда у всех с детских лет в памяти бессмертные строчки лермонтовского «Демона»: «Вот над шахматной дос-

---

[1] Название пьесы Лунца.
[2] Комнаты Слонимского и Лунца в Доме Искусств.

кою ряд солдатиков из воску» и пр. Какая беззастенчивость!»

Отдел «Героическое прошлое» состоял главным образом из рисунков, фотографий, вырезок из журналов и т. д. Одна из них изображала дикаря, замахивающегося огромным камнем. Подпись сообщала, что это напостовец, вступивший в первый бой против «Серапионовых братьев».

Федин был изображен в виде комического баса в Нюрнбергском театре, Всеволод Иванов — в виде факира, который питается булками и дымом без огня, Михаил Зощенко (в молодости) впереди своего полка отбивал химическую атаку превосходящих сил противника («С картины Верещагина»,— гласило примечание).

В центре этого отдела была помещена превосходная карикатура на Горького с подписью: «Добрый гений Серапионов». «Полезные подарки Серапионам и их гостишкам ко дню пятилетия братства» состояли в следующем: Виктору Шкловскому — Нобелевскую премию за добродетель, Тынянову — перо Грибоедова, Полонской — комплект «Задушевного слова», Шварцу — электрический счетчик острот и т. д.

В отделе «Наш быт всюду» редакция газеты «Красный Серапион» подсмеивалась над собой в таких подписях под рисунками и фотографиями, о которых трудно или даже невозможно рассказать, потому что почти каждая из них требует подробного объяснения. Здесь и Тихонов после восхождения на Арарат в костюме и в котелке Чарли Чаплина, и Зощенко «в погоне за материалом», окруженный множеством хорошеньких женщин, и Константин Федин, или «За-

писки ружейного охотника в Смоленской губернии»— серия карикатур, вырезанных из какого-то старинного журнала.

Были и другие отделы: «Киноглаз», «Местная хроника», «Наши за границей». В другой газете — «Вечерний Серапион»,— вышедшей 1 февраля 1927 года, сообщалось, что некоторые «Серапионовы братья», в связи со слухами о войне, приготовили ряд корреспонденций с фронта, что председателем комиссии по борьбе с мещанским укладом назначен Михаил Зощенко, что к десятилетию Октября небезызвестный критик и мыслитель Воронский переименовывается в Белинского, о том, что на днях выходит книга «Тайны серапионовского двора». Коллективный рассказ «Герой нашего времени», составленный из подлинных цитат, взятых из произведений «Серапионовых братьев», заканчивал этот, кажется, последний, номер серапионовской стенной газеты.

Но не только газеты висели на стенах во время серапионовских годовщин. У меня сохранилась, например, афиша, изображавшая «серапионов» через тридцать лет. Это фотографии весьма известных деятелей русской и мировой культуры и литературы, отдаленно напоминавших членов нашей группы, причем как-то очень забавно напоминавших. Невозможно было без смеха смотреть на старого, бородатого, носатого Фета, под которым стояла подпись: «И. Груздев». Изящный, тонкий, с офицерской выправкой Зощенко был изображен в виде добродушного, почтенного, умильно улыбающегося старичка с седой бородкой, в очках,— кажется, какого-то известного немецкого химика. Под портретом Гёте, вырезанным,

очевидно, как и другие, из старой «Нивы», стояла подпись: «К. Федин».

Пожалуй, еще забавнее была афиша, изображавшая проекты памятников, «заказанные отделом монументальной пропаганды» к столетию со дня рождения «Серапионовых братьев».

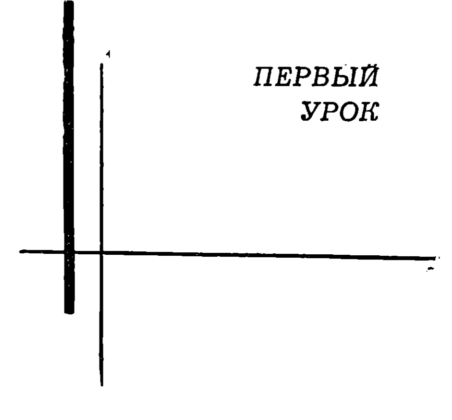
Рассматривая теперь все эти старые газеты, афиши, фотографии, статьи, заметки, все эти «почтовые ящики», «подарки», «пожелания», поражаешься тому, как, беспощадно смеясь над собой, мы умели оставаться друзьями. Да, это была настоящая творческая среда, тесно связанная с жизнью литературы — жизнью молодой, полной надежд и не боявшейся смеха. Это была среда, пришедшая на смену литературной среде символистов с ее многозначительностью, с ее стремлением придать глубину ежедневному, машинальному, совершавшемуся независимо от человеческой воли. Именно это ощущение возникает при чтении дневников Блока или переписки между Блоком и Белым.

Конечно, в известной мере это было подготовлено «Лефом» футуристами, которые громили «высокие» литературные традиции с принципиальных высот. Мы их не громили. Мы просто не думали о них. Вот почему, кстати сказать, у нас не удержалась и та серапионовская обрядность, о которой я упоминал выше. Революция переломила быт, и в литературу пришли люди не из кабинетов, а с фронтов гражданской войны.

Горький писал Слонимскому 31 марта 1925 года: «Тут про вас разные мудрые люди, вроде Степуна Ф. А. (известный белогвардейский писатель. —

В. К.), пишут и публично читают, что вы все контрреволюционеры. Спорю, утверждаю, что вы в глубокой, органической ненависти вашей к «быту» — истинные бунтари-революционеры...»

Вот почему нам были так чужды мудрствовавшие философы из Вольфилы (Вольная философская ассоциация), в которой решались весьма сложные, на первый взгляд, вопросы человеческого существования, но сводившиеся, в сущности, лишь к наивному противопоставлению: Революция и я. Вот почему мы смеялись над литературной чопорностью старшего поколения. Вот откуда взялись прямота и чистота, которыми были озарены наши споры, лишенные малейшей предвзятости, без задней мысли, без каких-либо отношений, кроме чисто литературных. И ведь казалось, что так будет всегда!



Готовясь к экзамену по логике, я впервые прочел краткое изложение неевклидовой геометрии Лобачевского и был поражен смелостью ума, вообразившего, что параллельные линии сходятся в пространстве, и на основании этой странной мысли построившего новое учение, столь же точное, как учение Евклида.

Профессор гонял меня сорок минут. Усталый, но веселый, я возвращался домой и на Бассейной улице увидел афишу, которая угадала мои самые затаенные

мысли. Дом литераторов предлагал всем желающим принять участие в конкурсе для начинающих писателей. Назначались пять премий: первая — пять тысяч рублей, вторая — четыре тысячи и три третьих по три тысячи рублей.

От Дома литераторов до Греческого переулка, где я жил, было едва ли больше десяти минут ходу. Пожалуй, не будет преувеличением сказать, что эти десять минут определили многое в моей жизни. Еще не дойдя до дому, я решил навсегда оставить стихи, которые я ежедневно писал в течение нескольких лет, перейти на прозу и принять участие в конкурсе.

Наконец — это было самое важное — я успел обдумать свой первый рассказ и даже назвать его: «Одиннадцатая аксиома». Как известно, Лобачевский не согласился именно с одиннадцатой аксиомой Евклида. Таким образом, мысль, которая легла в основание моего первого рассказа, имела прямое отношение к экзамену по логике: я был тогда студентом первого курса Ленинградского университета.

Лобачевский свел в пространстве параллельные линии. Что же мешает мне свести — не только в пространстве, но и во времени — два параллельных сюжета? Нужно только, чтобы независимо от места и времени действия между героями была внутренняя логическая связь.

Придя домой, я взял линейку и расчертил лист бумаги вдоль на два равных столбца. В левом я стал писать историю монаха, который теряет веру в бога, рубит иконы и бежит из монастыря. В правом — историю студента, проигрывающего в карты свое последнее достояние. Действие первого рассказа проис-

ходило в середине века. Действие второго — накануне революции. В конце третьей страницы — это был очень короткий рассказ — две «параллельные» истории сходились. Студент и монах встречались на берегу Невы. Разговаривать им было не о чем, и автор обращался к природе и Петербургу, пытаясь с помощью Медного всадника изобразить всю глубину падения своих героев.

Этот рассказ я написал в течение трех дней и под многозначительным девизом «Искусство должно строиться на формулах точных наук» послал на конкурс.

Ответ пришел не скоро. Но еще до получения ответа случай помог мне узнать, что рассказ отмечен жюри. Я жил тогда в «Юртынкоммуне» — так называлось содружество, объединившееся в квартире Юрия Николаевича Тынянова, в ту пору историка литературы. Занимаясь, я вдруг услышал через полуоткрытую дверь чей-то мягкий, незнакомый голос, который рассказывал — я не ослышался — содержание моего рассказа.

— Написано еще очень по-детски,— говорил этот голос,— но, по-моему, заслуживает премии. Хотя бы за странное воображение!

Разумеется, я сразу догадался, что гость Тынянова — один из членов жюри. Но я не стал расспрашивать Юрия Николаевича. Он любил подшучивать над моими стихами, и я не решился рассказать ему, что, увидев афишу Дома литераторов, внезапно перешел на прозу.

Прошло три или четыре месяца, и премия была присуждена,— правда, не первая, не вторая и даже

не третья. Но и третья «б» премия для девятнадцатилетнего студента была потрясающим событием. Первый рассказ — и премия! Я написал его в три дня! Что же произойдет, если над следующим рассказом я стану работать три недели?

Забегая вперед, должен сказать, что ничего не произошло. Вслед за «Одиннадцатой аксиомой» я написал девять рассказов, и ни один из них не имел успеха.

В бухгалтерии Дома литераторов мне вручили три тысячи рублей. Это было в 1920 году, и пока жюри обсуждало представленные рассказы, деньги сильно упали в цене. Возвращаясь домой, я купил в ларьке на Бассейной шесть ирисок по пятьсот рублей за штуку. Это был мой первый литературный гонорар, и я помню, с каким торжеством, вернувшись домой, я угостил ими всех членов «Юртынкоммуны».

Так я начал писать. Это еще не было выбором профессии: и в те годы и значительно позже я продолжал думать о научной деятельности. Но это было прикосновением к миру литературных страстей, волнений, честолюбивых мечтаний.

Мысль о том, что это мир труда, впервые внушил мне Горький.

Я помню весенний день 1921 года, когда Горький впервые пригласил к себе молодых ленинградских писателей, и меня в их числе. Он жил на Кронверкском, из окон квартиры открывался Александровский парк. Мы вошли и, так как нас было много, долго и неловко рассаживались: более смелые — поближе к хозяину, более робкие — на большую низкую тахту, с которой потом трудно было встать, потому что

она оказалась необыкновенно мягкой. Эта тахта запомнилась мне навсегда. Опустившись на нее, я вдруг увидел свои далеко выставившиеся ноги в грубых солдатских ботинках. Спрятать их было нельзя. Встать? Об этом нечего и думать! Волнуясь, я долго размышлял о ботинках и успокоился, лишь когда убедился в том, что у Всеволода Иванова, сидевшего рядом с Алексеем Максимовичем, такие же и даже немного хуже.

Чувство полной неизвестности— как себя вести?— немедленно сковало меня, едва я увидел Горького. Меня поразили книжные полки, стоявшие не у стен и образовавшие как бы два ряда уютных маленьких комнат. К спинке кровати, стоявшей в кабинете, была прикреплена передвижная подушечка, назначение которой я понял не сразу: сидя на кровати, удобно было опираться на подушечку головой. Мне запомнились не только эти мелочи — десятки других. Среди вещей, которые не имели права казаться обыкновенными, стоял и ходил человек огромного роста, немного сгорбленный, но с богатырским размахом плеч, окающий, прячущий мягкую и лукавую улыбку под усами. Это был Горький!

В известной книге Кэррола «Алиса в стране чудес» героиня на каждой странице испытывает странные превращения. То она становится такой маленькой, что свободно спускается в кроличью норку, то такой большой, что может разговаривать с птицами, живущими на кронах высоких деревьев. Нечто подобное стало происходить со мною, когда я оказался у Горького. То представлялось мне, что я могу и даже должен вмешаться в разговор, завязавшийся между

Горьким и старшими товарищами,— вмешаться и сказать то, что решительно всех поразило бы своей глубиной. То я съеживался, и тогда оказывалось, что на неудобной, низкой тахте сидит крошечный мальчик, которого можно рассмотреть только в лупу.

Алексей Максимович заговорил с большим одобрением о последнем рассказе Иванова «Жаровня архангела Гавриила»; пожалуй, именно в эту минуту начались мои превращения. Рассказ Иванова был очень далек от того, что интересовало меня в литературе, и высокую оценку Горького я понял как беспощадный приговор всем моим мечтам и надеждам. Потом Алексей Максимович стал вслух читать этот рассказ, и все время, пока он читал, я мучительно думал о том, что сказать, когда чтение будет окончено. У меня были возражения, заходившие очень далеко. По моему мнению, в «Жаровне архангела Гавриила» не было «остранения быта», а между тем в литературе быт непременно должен оборачиваться своей «острой стороной», то есть теми чертами, которые граничат с фантастикой.

Так или иначе, я сидел, стараясь не утонуть в тахте, и лихорадочно готовился к возражениям. Алексей Максимович прочитал рассказ. В глазах его появилась нежность, в движениях показалась та размягченность души, которую хорошо знают те, кто видел Горького в минуты восхищения.

Он вытер глаза и заговорил о рассказе. Восхищение не помешало ему указать на недостатки, причем замечания относились подчас к отдельному слову.

— Что такое труд писателя? — спросил он, и я впервые услышал очень странные вещи.

Оказывается, труд писателя — это именно труд, то есть ежедневное, может быть, ежечасное писание на бумаге или в уме. Это горы черновиков, десятки отвергнутых вариантов. Это терпение, потому что талант обрекает писателя на особенную жизнь, и в этой жизни главное — терпение. Это жизнь Золя, который привязывал себя к креслу, Гончарова, который писал «Обрыв» около двадцати лет; Джека Лондона, который умер от усталости, как бы ее ни называли врачи. Это жизнь тяжелая и самоотверженная, полная испытаний и разочарований.

— Не верьте тем,— сказал Горький,— кто утверждает, что это легкий хлеб.

Я слушал с изумлением. Все кажется легким в юности, особенно когда получаешь премию за рассказ, написанный в несколько дней. Но в словах Алексея Максимовича я почувствовал всю глубину его труженичества, всю святость его отношения к литературе. И боже мой! Как захотелось мне отдать этому мучительному труду все силы ума и сердца!

...Мы собрались уходить, когда Горький заговорил о наших материальных делах. Как это было кстати! У писателей, собравшихся в этот день на Кронверкском, не было ни гроша. Одеты мы были так, что одинокие прохожие, встречая нас по вечерам, поспешно переходили на другую сторону улицы. Федин, носивший шляпу, казался франтом. Многие ходили в шинелях, Горький обрисовал наши материальные перспективы, и среди высоких литературных понятий впервые прозвучало слово «гонорар», как бы подчеркнувшее всю профессиональность разговора.

Пора было прощаться, и хотя мы расставались не-

надолго — условлена была новая встреча,— каждому из нас Горький на прощание говорил несколько ласковых, ободряющих слов.

Я стоял в стороне, усталый от волнений, расстроенный, — вероятно, тем, что мне не удалось доказать Алексею Максимовичу, что я пишу лучше всех и вообще умнее всех на свете. И вдруг я услышал, как он хвалит одного из молодых писателей за мой рассказ «Одиннадцатая аксиома». За мой рассказ! Это было непостижимо!

— Озорной вы человек, — с удовольствием сказал он. — И фантазия у вас озорная, затейливая. Но хорошо! Хорошо!

— Алексей Максимович, это не мой рассказ. Вот алхимик, который его написал.

Добродушно улыбаясь, Горький обернулся ко мне. Это была минута, когда я должен был рассказать ему о моих надеждах и сомнениях, спросить о том, на что, быть может, мог ответить только он один. Но я поспешно сунулся вперед, очень близко к Горькому, и сказал неестественно громко:

— Да, этот рассказ мой!

До сих пор с чувством позора вспоминаю я неловкую паузу, наступившую в это мгновение. Алексей Максимович омрачился. Он хотел еще что-то сказать, но передумал и, вдруг отвернувшись от меня, заговорил с кем-то другим. Дико улыбаясь, я отошел и снова уселся на тахту, что было уже совершенно бессмысленно, потому что все прощались с Горьким и уходили.

...Я очнулся — в буквальном смысле слова, — услышав голос Горького, обращенный ко мне. Понял

ли он, что творилось в моей душе, или просто хотел показать, что не придает моей неловкости никакого значения? Не знаю. Но он так ласково, с таким вниманием заговорил со мной — как я живу, где учусь,— что я мгновенно ожил и нашел в себе достаточно силы спокойно ответить на его вопросы.

Мы вышли на Кронверкский, семь молодых людей, бесконечно далеких друг от друга по биографиям и характерам, наклонностям и вкусам. Но, как семь братьев пушкинской сказки, мы любили одну царевну — русскую литературу — и ради этой любви отправлялись в далекий, трудный путь.

Мы шли по Кронверкскому, потом по Троицкому мосту; была та мокрая, морская, арктическая погода, по которой ленинградцы безошибочно определяют приближение весны. На Неве уже чернелись полыньи, над мутной водой низко носились чайки.

ГОРЬКИЙ И МОЛОДЫЕ

1

Когда Свифт умирал, он попросил, чтобы ему прочитали «Сказку о бочке» — одну из его первых книг,— и заплакал от радости, от счастливого сознания, что некогда он так превосходно писал.

Едва ли кто-нибудь из нас может рассчитывать на такое прощанье со своей молодостью, — хотя первая книга остается подчас единственной и лучшей. Но вот уже много лет читатели справедливо жалуются, что время в нашей стране обгоняет литературу — книги стареют быстрее, чем авторы, долго ходящие в «молодых».

В 1924 году я послал Горькому свою первую книгу — «Мастера и подмастерья». Она писалась в течение трех лет, и вслед за появлением чуть ли не каждого из рассказов, составивших этот сборник, я получал от Горького письма, содержавшие строгую, но добрую критику и советы, причем не только литературные, но и житейские.

С гордостью и изумлением перечитываю я теперь эти письма. С гордостью — потому, что это письма Горького, а с изумлением — потому, что многие из этих писем обращены к начинающему писателю, еще ничего не сделавшему для нашей литературы.

Он учил меня — и делал это со всей щедростью великого человека. Но ему казалось, что это совсем не так. «Милый друг, вы должны чувствовать, что я пишу вам не как «учитель», эта роль всегда была противна мне и я никогда никого не учил, кроме себя, но, к сожалению, делал это «вслух». Пишу я вам, как товарищ, как литератор, органически заинтересованный в том, чтоб вы нашли вашему таланту форму и выражение вполне достойные его» (13/XII 1923 года).

И все-таки Горький учил, и прежде всего тому, о чем он почти не упоминал в своих письмах — вдохновенному, бескорыстному, чистому отношению к самому делу литературы. Он подсказывал темы, направлял мысль, предостерегал — и все это осторожно, деликатно, не задевая самолюбия. Но в каждой строке звучало суровое напоминание о том, что мы работаем в великой литературе и, стало быть, не имеем права превращать ее ни в игру словами, ни в средство собственного благополучия и славы. «Здесь,

в Европе, наблюдается истощение, анемия литературного творчества, здесь — общая и грозная усталость. Здесь очень процветает словесное фокусничество, а у людей серьезно чувствующих возникает все более острый интерес к русской литературе. Посему: «не посрамим земли русской!» Надобно работать. Вам, новым, это особенно необходимо» (13/XII 1923 года).

Надобно работать! Но как? Разумеется, так, чтобы совершить нечто новое в литературе. Но что значит новое? Разве мало было писателей, искренне убежденных в том, что их «новое» двигает нашу литературу вперед — и быстро, бесповоротно забытых?

2

Итак, я послал Горькому «Мастера и подмастерья» и с волнением стал ожидать ответа. Можно было не сомневаться в том, что рассказы понравятся Горькому, — разве не писал он, что «целая книга сразу покажет читателю оригинальность [Вашего] таланта, своеобразие и свежесть фантазии Вашей».

Вот письмо, которое надолго отрезвило меня:

«Я получил Вашу книжку — спасибо! — внимательно прочитал ее, но — похвалить не могу. Не сердитесь на меня и верьте, что мое отношение к Вам совершенно ограждает Вас от излишней придирчивости старого литератора, не чуждого, вероятно, известной доли консерватизма. Не сердитесь и спокойно выслушайте следующее. Несмотря на определенно ощутимую талантливость автора, несмотря на его острое воображение и даже — порою — изящество

выдумки — вся книжка оставляет впечатление детских упражнений в литературе, впечатление чего-то не серьезного. Может быть это потому, что Вы отчаянно молоды и, так сказать, «играете в куклы» с Вашей выдумкой, что, в сущности, было бы не плохо, обладай Вы более выработанным и богатым лексиконом. Но — языка у Вас мало, он сероват, тускл и часто почти губит всю Вашу игру. Вам совершенно необходимо озаботиться выработкой своего стиля, обогатить язык, иначе Ваша, бесспорно интересная, фантастика, будет иметь внешний вид неудачной юмористики. Ваши темы требуют более серьезного и вдумчивого отношения к ним. Возьмем пример: четверо людей играют в карты; между ними — вне игры — драматическая коллизия, играя, они скрывают друг от друга свои подлинные отношения, но фигурам карт эти отношения известны и короли, дамы, валеты вмешиваются в отношения людей сочувственно, иронически, враждебно обнажают, вскрывают истинные отношения людей друг к другу, в картах тоже создается ряд комико-драматических коллизий и вместо четырех существ — уже восемь увлечены борьбою против закона, случая, против друг друга, забава игры превращается в трагикомедию,— две фигуры карт спорят друг с другом и против людей.

У Вас содержание этого рассказа [1] не ясно, запутано, не понимаешь — зачем все это написано? И так почти везде, по всей книге.

Я не повторяю достаточно истрепанного указания на Вашу зависимость от Гофмана, я очень уверен,

---

[1] «Щиты и свечи».

что Вы — писатель, у которого есть очень много данных для того, чтобы стать независимым, оригинальным. Но для этого надо работать, Вы же, кажется, работаете мало, — в книге не чувствуешь «восхождения к более совершенному» ни в языке, ни в архитектуре рассказов.

Затем: мне кажется, что Вам пора бы перенести Ваше внимание из областей и стран неведомых в русский, современный, достаточно фантастический быт. Он подсказывает превосходные темы, например: о чорте, который сломал себе ногу,— помните: «тут сам чорт ногу сломит!», о человеке, который открыл лавочку и продает в ней мелочи прошлого, — человек этот может быть антикваром, которого нанял Сатана для соблазна людей, для возбуждения в них бесплодной тоски о вчерашнем дне...» (1924).

Не выдумка ради выдумки, не затейливая, но, в сущности, бесцельная игра воображения, а фантастика, раскрывающая сущность социальных отношений, — вот смысл этого характерного для Горького «подсказа». Не выходя за пределы жанра, свойственного, как ему казалось, начинающему писателю, он вкладывает в его «детские упражнения» современное, политическое содержание. Антиквар, наемник Сатаны, продающий мелочи прошлого, — фигура, не потерявшая своей остроты и в наше время.

Только в одном ошибался Алексей Максимович — я работал много.

Это письмо произвело на меня глубокое впечатление — теперь я не мог не остановиться перед пропастью между серьезной темой и ничтожными средствами для ее воплощения. В каждой строке Горький

требовал, чтобы я относился к своей работе с полной, глубокой серьезностью... Как тут было не задуматься над «выработкой стиля»?

Это были годы, когда сложный, унаследованный от символистов, так называемый «орнаментальный» стиль мешал развитию нашей литературы. Теперь уже не имеет значения, на что он претендовал — на поэтичность или афористичность. Важно, что он был более или менее верным способом прикрывать душевную пустоту, отсутствие мысли.

Нужно было влияние Горького, чтобы во весь рост был поставлен вопрос о простоте стиля, о его народности.

«У всех вас неладно с языком», — писал он мне в январе 1923 года, приводя многочисленные примеры стилевых погрешностей, неудачных сочетаний и утверждая, что одному писателю за его плохой роман «следовало бы скушать бутерброд с английскими булавками...». «И вообще, с русским языком обращаются зверски» (там же). Через год, в другом письме, он возвращается к задачам стиля:

«Говоря о «быте», я был очень далек от мысли конфирмировать литературу Пильняка и К°, хотя сам и являюсь «бытовиком». Но я, ведь, хорошо и всюду вижу, что это школа, во всех ее разветвлениях, сделала свое дело и давно уже не способна она питать как духовные запросы художника, так равно — я надеюсь — и духовные интересы читателя. Должна отмереть и «словотворческая» литература Ремизова, тоже сыгравшая свою, очень значительную роль, обогатив русский словарь, сделав язык наш более гибким, живым» (15/1 1924 года).

Несколько позже, в начале тридцатых годов, Горький привлек общее внимание к вопросам литературного языка, и с тех пор пушкинский принцип: «Точность и краткость — вот первые достоинства прозы. Она требует мыслей и мыслей; блестящие выражения ни к чему не служат» — становится идеалом, к которому начинает сознательно стремиться наша литература. Конечно, этот принцип по-разному понимался разными направлениями, но, во всяком случае, с прозой «изысканной» было покончено — и нужно надеяться — навсегда.

3

Юношу девятнадцати лет, едва взявшего в руки перо, Горький встретил как старший друг, и с тех пор я неизменно чувствовал, что могу опираться на его руку. «Наша цель — внушить молодежи любовь и веру в жизнь, — писал он впоследствии Ромену Роллану, — мы хотим научить людей героизму». Не я один, десятки начинающих писателей без конца перечитывали его письма.

Сравните их — и с первого взгляда станет ясно, что для каждого «молодого» у него был свой, особенный ключ. Чем меньше мы походили друг на друга, тем больше он ждал от каждого из нас. Он ценил несходство, оригинальность, новизну.

«Ругают Вас или хвалят — это должно быть совершенно безразлично для Вас, — писал он, незаслуженно высоко оценивая мои первые, слабые рассказы. — ...У Вас есть главное, что необходимо писателю: талант и оригинальное восприятие, этого со-

вершенно достаточно для того, чтоб чувствовать себя независимым от учителей, хулителей и чтоб свободно отдать все силы духа Вашего творчеству. Наперекор всем и всему оставайтесь таким, каков Вы есть и — будьте уверены! — станут хвалить, если Вы этого хотите. Станут!» (25/XI 1923 года).

Эти строки вовсе не были продиктованы стремлением внушить мне равнодушие к критике — иначе Алексей Максимович не тратил бы так много сил на тщательный критический разбор первых слабых произведений. Он вооружал меня против критики легковесной, случайной, против бессодержательной «хулы и похвалы, которые ничему не учат» (там же). Он опасался, что под влиянием этой критики молодой писатель — это относилось, конечно, не только ко мне — откажется от своей особливости, от своего права на новое слово в литературе. Он умел восхищаться, — черта, все реже, к сожалению, встречающаяся в нашей литературной жизни.

Без сомнения, он прекрасно понимал, что под моими теоретическими нападками на «быт» как литературный материал, таилось полное незнание жизни. Но с какою же чуткостью, стараясь ничего не опрокинуть в хрупком здании моей детской прозы, внушал он мне мысль о том, что «бытовое», то есть происходящее ежедневно, не мешает, а помогает подлинному искусству!

«Я думаю, что «быт» нужно рассматривать, как фон, на котором Вы пишете картину и, отчасти, как материал, с которым Вы обращаетесь совершенно свободно. Нужно также помнить, что быт становится все более быстро текучим, что быт XIX века уже не

существует для художника, если он не пишет исторический роман. Для художника вообще не существует каких-либо устойчивых форм и художник не ищет «истин», он их сам создает. Ведь и у Вас игра в ландскнехт — черта бытовая. Но, вообразите, что карты тоже играют людьми, играющими в карты, и Вы тотчас же вышли за черты реального быта, вообразите человека, который — реально — вполне одинок и одиночество понуждает его создать себе сложную «бытовую» обстановку силою только фантазии своей. Создал и — видит реальность создания своего — понимаете?

Этот человек — Вы, это — художник. Это очень хороший «герой», в то же время. Все, что написал Л. Толстой, он писал о *себе*, так-же, как Пушкин, Шекспир, так-же, как Гёте.

Вам особенно не следует бояться быта и нет нужды отрицать его, ибо у Вас есть все задатки для того, чтоб легко превратить тяжелое «бытовое» в прекрасную фантазию. В конце концов — все великолепные храмы наши создаются нами из грязной земли.

В заключение: я думаю, что пришла пора немножко и дружески посмеяться над людьми и над хаосом, устроенным ими на том месте, где давно бы пора играть легкой и веселой жизни. Мы достаточно умны для того, чтоб жить лучше, чем живем и достаточно много страдали, чтоб иметь право смеяться над собой.

Мне всё кажется, что Вы — из тех, кто должен хорошо понимать это. Несмотря на Вашу молодость, которая, впрочем, никогда не порок» (15/1 1924 года).

4

Справедливо ли мнение, что приток «новых» невелик и с каждым годом становится меньше и меньше? Думаю, что нет и что, если бы развитие литературы определялось количеством писателей, по этому поводу не стоило бы волноваться. Дело не в том, что у нас мало талантов. Мало хороших книг — вот о чем нужно думать и думать.

Когда-то, в начале тридцатых годов, мне казалось, что для того, чтобы изобразить то необычайное время, в которое мы живем, и изобразить так, чтобы читатель понял и принял книгу, нужно отказаться от задач чисто литературных, потому что непосредственное знание жизни само подскажет то или другое решение литературной задачи. Я часто цитировал известные строки Толстого: «Вронский... не мог себе представить то, что можно было вовсе не знать, какие есть роды живописи, и вдохновляться непосредственно тем, что есть в душе, не заботясь, будет ли то, что он напишет, принадлежать какому-нибудь известному «роду».

Теперь я вижу, что был неправ и что эта мысль, глубоко верная, например, относительно выбора жанра, совсем не предполагает «свободу от техники», — стоит только вспомнить ту школу самоизучения, которую создал для себя Толстой, прежде чем была написана первая строка «Детства».

Оставим писателей, пришедших после войны, тем более что иные из них принесли нашей литературе пользу и своей единственной книгой. Вспомним о самых молодых — о тех, кто появился вчера или

должен появиться завтра, о тех, кто призван, постепенно заменяя старшее поколение, вести литературу вперед.

Мы много думаем о нашей смене. Мы заботимся о ней, на первый взгляд — тщательно и умело. Сотни людей читают рукописи начинающих писателей в редакциях издательств и журналов. И тем не менее, на мой взгляд, коэффициент полезности этой большой, добросовестной работы далеко не соответствует тем надеждам, которые мы на нее возлагаем.

Не берусь дать анализ этого несоответствия. Скажу только, что уничтожить его не удастся до тех пор, пока старшее поколение не развернет перед «молодыми» правдивую картину писательского труда — так же как некогда развернул ее перед нами Горький.

Загляните в черновые рукописи Пушкина, Некрасова, Достоевского и вы увидите, что пафос преодоления трудностей осенял три четверти того, что было создано этими гениями нашей литературы. Я уж не говорю о трудностях нелитературных, об усталости, инерции, горечи обид, наконец, просто лени. «Не пишется» — как часто приходится слышать эти слова от товарищей по работе! «Первое желание, когда подходишь к письменному столу,— бежать от него»,— сказал мне однажды один известный писатель. Но многие превосходные книги не были бы написаны, если бы создатели их прислушивались к подобным желаниям. Впрочем, это относится и не только к молодым. Писатели, доказавшие своими первыми книгами, что у них есть о чем рассказать народу, не имеют права не работать.

Необходимо дать «молодым» ясное представление о том объеме труда, который вкладывается в законченное произведение.

Н. В. Берг в своих воспоминаниях рассказывает о том, какой способ работы считал наилучшим Гоголь: «Сначала нужно набросать как придется, хотя бы плохо, водянисто, но решительно *все* и забыть об этой тетради. Потом, через месяц, через два, иногда более (это скажется само собою) достать написанное и перечитать: вы увидите, что многое не так, много лишнего, а кое-что и недостает. Сделайте поправки и заметки на полях — и снова забросьте тетрадь. При новом пересмотре ее — новые заметки на полях, и где не хватает места — взять отдельный клочок и приклеить сбоку. Когда все будет таким образом написано, возьмите и перепишите тетрадь собственноручно. Тут сами собой явятся новые озарения, урезы, добавки, очищения слога. Между прежними вскочат слова, которые необходимо так должны быть, но которые почему-то никак не являются сразу. И опять положите тетрадку. Путешествуйте, развлекайтесь, не делайте ничего, или хоть пишите другое. Придет час — вспомнится заброшенная тетрадь: возьмите, перечитайте, поправьте тем же способом, и когда снова она будет измарана, перепишите ее собственноручно... Так надо делать по-моему *восемь раз*».

Разумеется, этот способ работы нельзя считать единственным или обязательным. Манера работать бесконечно разнообразна. Известно, с какой быстротой писал в некоторые периоды своей жизни Достоевский. Стендаль в течение двух месяцев продиктовал «Пармский монастырь». Однако не сделает ошиб-

ки тот, кто скажет, что в основе литературного искусства лежит труд, неустанный и ежедневный, помноженный на профессиональное умение, поглощающий все силы ума и сердца.

Надо отлично знать ту литературу, которой ты намерен посвятить свою жизнь.

Лишь очень наивные люди могут думать, что в нашей литературе нет ни концов, ни начал и что ее можно «продолжать», не имея представления о том, как она началась и развивалась. Важен и самостоятельный общий взгляд на развитие литературы.

Вскоре после войны я получил письмо от одной русской девушки, прожившей всю свою жизнь в Праге. После освобождения Чехословакии нашими войсками она впервые принялась за чтение советской литературы и прочла подряд — редкий случай — все чем-либо замечательные произведения. Вот что она мне написала: «Изумление перед возможностями, которые открывает в себе человек, — вот, по-моему, главная тема вашей литературы. И одна только эта особенность ставит ее выше себялюбивой литературы Запада».

Стоит задуматься над этим письмом. Многие из нас (это относится в полной мере и к старшему поколению) не обладают, к сожалению, простой, но очень важной способностью — читать книги своих «товарищей по оружию». Они читают только свои книги, а чужие едва перелистывают, как будто несколько боясь собственного мнения.

Напомню поучительную для литературной молодежи историю горьковских чтений в детские и юношеские годы. Он сумел найти свое даже в Рокамбо-

ле: «Рокамболь учил меня быть стойким, не поддаваться силе обстоятельств, герои Дюма внушали желание отдать себя какому-то важному, великому делу».

Всю свою жизнь Горький очень много читал и русскую литературу, в частности, знал лучше многих профессиональных ученых.

В 1929 году я послал ему свою книгу «Барон Брамбеус. История Осипа Сенковского, журналиста, редактора «Библиотеки для чтения». Он ответил письмом, которое поразило меня не только тонкими замечаниями, относящимися к самому жанру историко-литературной монографии, но превосходным знанием и пониманием Сенковского — писателя, забытого уже в 60-х годах прошлого века. Многие ли профессиональные литературоведы могут похвастать таким знанием истории русской литературы?

Перелистайте черновики рукописей Толстого, Чехова, Достоевского — и вы увидите, какое важное место занимают в них биографии тех людей, о которых они написали. Тургенев знал о своих героях гораздо больше, чем он рассказал читателю. В его планах можно найти такие подробности их жизни, которые, казалось бы, даже и не могли ему пригодиться. Он должен был знать о них больше, чем читатель, для того чтобы то, что он хотел рассказать, имело под собою глубокое основание. Ключ к жизни героя — вот та сокровенная сущность, не поняв которой писатель не в силах нарисовать, оживить его образ.

Немногие люди видят себя со стороны, могут беспристрастно оценить и понять смысл и развитие собственной жизни. Для писателя это одно из необходимых условий.

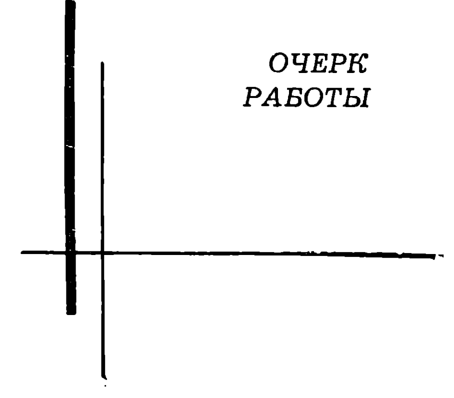
Собирая материал для литературного произведения, он ежеминутно проводит аналогии между собой и своими героями. Думая о них, он волей-неволей думает о себе, представляя себя в тех обстоятельствах, в которых находятся его герои. Понимание собственной жизненной задачи помогает ему понять и объяснить эту задачу в жизни тех, о ком он пишет.

Стремление передать живую речь почти всегда лежит в основе работы над стилем. Известна поразительная способность Гоголя перевоплощаться в тех людей, которых он изображал в своих произведениях. Графу А. К. Толстому приходилось *слышать*, как Гоголь писал свои «Мертвые души». Проходя мимо дверей, ведущих в его комнату, он «не раз слышал, как Гоголь, один в запертой горнице, будто бы с кем-то разговаривал, иногда самым неестественным голосом. В черновых рукописях видны следы этой работы. Каждый разговор переделывался Гоголем по нескольку раз, зато как живо, верно и естественно говорят все его действующие лица». Та же особенность была присуща Чарльзу Диккенсу и многим другим.

Интонация живой речи вызывает представление о движениях, о походке, подчас даже о внешности человека; манера говорить почти всегда характерна.

И если писателю удается отчетливо воспроизвести ее, это помогает читателю столь же отчетливо вообразить героя художественного произведения.

Возможно, что эти «заповеди» покажутся скучноватыми молодому литератору, заглядевшемуся на блистательную карьеру другого молодого литератора и серьезно думающему, что в трудной, сложной, самоотверженной профессии писателя главное — удача. В литературе удача не случается, а происходит.



ОЧЕРК РАБОТЫ

1

Первым выходом из круга узколитературных представлений была повесть «Конец хазы», в которой я пытался изобразить бандитов и налетчиков нэповских лет, «блатной» мир Ленинграда. Собирая материал для «Конца хазы», я читал уголовную хронику, ходил на заседания суда и, случалось, проводил вечера в притонах, которых в ту пору было еще немало. Я готовился к работе именно так, как это делали мои старшие товарищи, неоднократно и справедливо упрекавшие меня в незнании жизни, в стремлении укрыться от нее за стенами студенческой

комнаты, заваленной книгами по истории литературы. Опыта еще не было, я собирал «материал», стремясь уложить его в сложнейшую схему. Мне хотелось передать своеобразие преступного мира — и не только в воровском языке. Это последнее было как раз совсем не трудно. Язык был воспроизведен с такой полнотой, что пришлось приложить к повести словарь «блатных» выражений.

Повесть «Девять десятых» вернула меня в библиотеки и архивы. Я перелистывал газеты, напечатанные на желтой, ломкой бумаге революционных лет, читал воспоминания не только Джона Рида, но Деникина и Краснова. Однако меньше всего это походило на бесстрастную работу собирателя фактов.

Вот несколько строк из автобиографии, относящейся к 1924 году: «...Словесный орнамент отжил свой век... Только в сложной конкретности сюжета, построенного на мощных обобщениях современности, можно искать выхода из того тупика, в котором очутилась теперь русская проза» («Писатели. Автобиографии современников», «Современные проблемы». М., 1926).

Это было наивно. Конечно, никакого «тупика» не было. Но без изучения современности мне уже было трудно и неинтересно писать.

В начале 1928 года я встретился у Юрия Николаевича Тынянова с одним литератором, живым и остроумным, находившимся в расцвете дарования и глубоко убежденным в том, что ему ведомы все тайны литературного дела. Говорили о жанре романа, и литератор заметил, что этот жанр был не под силу даже Чехову, так что нет ничего удивительного в

том, что он не удается современной литературе. У меня нашлись возражения, и он с иронией, которой всегда был необыкновенно силен, выразил сомнение в моих способностях к этому сложному делу. Взбесившись, я сказал, что завтра же засяду за роман — и это будет книга о нем. Он высмеял меня, но напрасно. На другой же день я принялся писать роман «Скандалист, или Вечера на Васильевском острове».

По-видимому, только молодость способна на такие решения и только в молодости можно с такой откровенностью ходить с записной книжкой по пятам своего будущего персонажа. Он смеялся надо мной, сыпал шутками, блистал остротами, подчас необычайно меткими и запоминавшимися на всю жизнь,— я краснел, но записывал. Вероятно, он был вполне убежден, что из романа ничего не выйдет, иначе, пожалуй, был бы осторожнее в этой необычной дуэли.

Мне вспомнилась эта история потому, что роман был первой попыткой обратиться к собственному жизненному опыту и работа над ним впервые заставила меня увидеть смутные очертания реалистической прозы. Живой, «видимый невооруженным глазом» герой не мог существовать в безвоздушном, условно-литературном мире.

Летом тридцатого года я поехал в Сальские степи, чтобы посмотреть знаменитый зерносовхоз «Гигант». Ничего особенного не было в этой поездке. В «Гигант» ездили тогда очень многие, — работники совхоза даже жаловались, что делегации мешают работать. Но для меня, комнатного, погруженного в книги человека, эта поездка оказалась двойным открытием — открытием новых людей в новых, еще небыва-

лых обстоятельствах и открытием собственной возможности писать об этих людях. Впрочем, в этой последней возможности пришлось убедиться не сразу. После десяти лет работы я, как начинающий литератор, бросился записывать решительно все, не имея никакого понятия о том, что буду писать — очерк, роман, пьесу. Вернувшись, я с глубокой тщательностью (на которую даже не считал себя способным) написал книгу путевых рассказов — «Пролог».

Наступление на косный мир сложившейся в течение веков деревенской жизни, борьба за сознание крестьянина, остановившегося в изумлении перед тем, что совершили люди «Гиганта», — вот тема этой маленькой, но очень дорогой мне книги.

Каждый из нас может предъявить свой счет критике — кто длинней, а кто короче. Меня резко критиковали и до «Пролога». Но счет хотелось бы начать именно с этой книги. Мне труден был переход, о котором рассказано выше. Я сомневался в своих силах, боялся, что у меня нет — или почти нет — того писательского зрения, без которого нечего было надеяться на удачу в новом, непривычном для меня жанре реалистического очерка-рассказа. По инерции, которая еще и до сей поры властвует над некоторыми критическими умами, меня встретили в штыки. Книга была разругана без малейшего снисхождения. Один из рецензентов обвинил меня, к моему изумлению, в контианстве. Почему не в кантианстве, которое в равной мере не имело ни малейшего отношения к моим путевым рассказам, — это осталось для меня неразрешенной загадкой.

2

Трудно передать странное ощущение, с которым писались первые главы романа «Исполнение желаний». Как будто впервые в жизни я взял в руки перо — так неловко, неумело приставлялась строка к строке, фраза к фразе. Мне казалось, что я совершенно разучился писать, — грустная догадка после тринадцати лет почти ежедневной работы! Все нужно начинать снова. Но как начинать? Стоит ли?

Я продолжал работать, преодолевая робость, даже ужас, охватывавший меня, когда после долгих часов работы мне удавалось написать лишь несколько фраз. И постепенно для меня стало ясно, что решительный поворот в сторону реального изображения жизни должен был повлечь за собой совершенно иную, чем прежде, стилевую манеру. До сих пор я писал стилистически сложно, не только не стремясь к простоте и отчетливости языка, но, нужно сознаться, стесняясь этой простоты, если она невольно проступала. Теперь я стал писать самым обычным разговорным языком, в той единственно возможной манере, которая была продиктована переходом к совершенно новому для меня изображению действительности.

Но дело было не только в этом. Прежняя стилевая манера как бы позволяла мне обходить те впечатления и размышления, то знание жизни, которым я действительно обладал, но которое казалось мне попросту скучным для художественной литературы. Теперь я догадался, что напрасно считал себя человеком, лишенным опыта и жизненных наблюдений.

Я знал Ленинградский университет двадцатых годов, в котором старое и новое столкнулись с необычайной остротой и силой. Для меня был ясен тимирязевский бунт одних профессоров и средневековая косность других. Мне была понятна жизнь архивов, застывшая, но хранящая тысячи тайн, и чтение рукописей было для меня увлекательным и азартным делом.

Опыт был, но, чтобы воспользоваться им, нужно было сделать (разумеется, для себя) открытие в литературе. Все пригодилось для «Исполнения желаний», даже семинар по древнерусской письменности, даже огромный рваный плащ, в котором (дань увлечения немецкими романтиками) я некогда ходил на этот семинар. С ключом в руках, очень веселый, я бродил по всему своему хозяйству и открывал разные потайные ящики и ларцы, хранившие полузабытый материал, от которого я до сих пор не видел никакого толку.

Роман писался долго, более трех лет. Ключ, открывший для меня собственную юность, не мог, к сожалению, помочь мне в другой очень важной стороне дела. Мне пришлось оценить недавнее прошлое взглядом исторического романиста. Именно исторического, хотя действие романа происходит в конце двадцатых годов, а писался он в середине тридцатых. Огромное расстояние, которое пробежала страна за этот короткий срок, превратило современный материал в исторический, требующий другого, куда более сложного, метода изучения.

Не полагаясь на память, я перелистывал газеты и журналы, расспрашивал товарищей по университе-

ту, словом, выстраивал (пока еще очень несмелой рукой) исторический фон, декорацию эпохи. Дело немного облегчалось тем, что я был все-таки историком литературы, учившимся у очень строгих и требовательных учителей, так что чувствовал себя свободно в библиотеках. Но изучение людей, как известно, не является задачей истории литературы.

Не говорю уже о том, как много хлопот доставила мне работа над сюжетом «Исполнения желаний». Я всегда был и остался писателем сюжетным и никогда не понимал, почему это могучее оружие находится в пренебрежении у многих писателей и критиков, считающих, что сюжетность и второсортность — близкие, если не тождественные понятия. За пристрастие к острому сюжету критики преследовали меня всю жизнь, и если бы не Горький, внушивший мне, еще когда я был юношей, что мне следует дорожить этой своей склонностью, я, вероятно, стал бы в конце концов писать бессюжетные, скучные произведения. Огромное значение композиции, над которой с таким упорством трудились Толстой, Тургенев, Достоевский, недооценено в нашей прозе.

3

В 1936 году в санатории под Ленинградом, где я отдыхал, зашла речь о романе Островского «Как закалялась сталь». Почтенный профессор холодно отозвался о романе. Его собеседник, молодой ученый, горячо возразил ему, и меня изумило волнение, с которым он защищал любимую книгу: он побледнел, он не смог удержаться от резких выражений.

Спор этот глубоко заинтересовал меня, — в ту пору я задумал роман, посвященный истории советского молодого человека.

Мы оказались за одним столиком. Мой новый знакомый был сумрачен, утомлен, и мы разговорились не сразу. Но день ото дня наши отношения становились все ближе. Это был человек, в котором горячность соединялась с прямодушием, а упорство — с удивительной определенностью цели. Он умел добиться успеха в любом деле, будь то даже партия в карамболь, которым мы тогда увлекались. Ясный ум и способность к глубокому чувству были видны в каждом его суждении.

В течение шести вечеров он рассказал мне историю своей жизни — необыкновенную, потому что она была полна необыкновенных событий, и в то же время похожую на жизнь сотен других советских людей. Я слушал, потом стал записывать, и те сорок или пятьдесят страниц, которые тогда были записаны мною, легли в основу романа «Два капитана».

Вернувшись домой, я с жаром принялся за работу и закончил ее в три месяца с непривычной легкостью и быстротой. Рукопись была отправлена в один из московских журналов и возвращена с вежливым, но вполне определенным отказом.

Неудача была болезненная, острая. Я отложил рукопись и принялся за давно задуманную книгу о великом русском геометре Лобачевском.

...Я не написал роман о Лобачевском, хотя провел более полугода за чтением печатных и рукописных материалов. Мне казалось, что без ясного понимания того, чему была отдана жизнь ученого, написать о нем

невозможно, а в математике я никогда не был силен. И после долгого раздумья я вернулся к первому, неудавшемуся наброску «Двух капитанов».

Прошло ли время, необходимое для того, чтобы оценить написанное другими глазами, или помогло изучение Лобачевского — не знаю. Но, перечитав рукопись, я сразу понял, что в ней не хватает основного — взгляда главного героя на собственную жизнь, идеала, которому он следовал, картины советского общества, которому он был обязан своим развитием. Между мной и моим героем была огромная разница в возрасте, образовании, происхождении. Я искал сложных решений там, где для него все было просто. «Вы знаете, кем бы я стал, если бы не революция? Разбойником», — мне вспомнились эти слова, которыми закончил свой рассказ мой собеседник. Увидеть мир глазами юноши, потрясенного идеей справедливости, — эта задача представилась мне во всем ее значении. И я решил — впервые в жизни — писать роман от первого лица.

С первых же страниц я дал себе слово не давать воли воображению. И действительно, даже столь необычные подробности, как немота маленького Сани, не придуманы мной. Его мать и отец, сестра и товарищи написаны именно такими, какими они впервые предстали передо мной в рассказе моего случайного знакомого, впоследствии ставшего моим другом. Но воображение все-таки пригодилось. О некоторых героях будущей книги я узнал очень мало; например, Кораблев был нарисован лишь двумя-тремя чертами: острый, внимательный взгляд, неизменно заставлявший школьников говорить правду, усы, трость и спо-

собность засиживаться над книгой до глубокой ночи. Остальное должен был дорисовать автор.

В сущности, история, которую я услышал, была очень проста. Это была история мальчика, у которого было трудное детство и которого воспитало советское общество — люди, ставшие для него родными и поддержавшие мечту, с ранних лет загоревшуюся в его прямом и справедливом сердце.

Почти все обстоятельства жизни этого мальчика, потом юноши и взрослого человека сохранены в «Двух капитанах». Но детство его проходило на Средней Волге, школьные годы в Ташкенте — места, которые я знаю сравнительно плохо. Поэтому я перенес место действия в свой родной городок, назвал его Энском. Недаром же мои земляки легко разгадывают подлинное название города, в котором родился и вырос Саня Григорьев! Мои школьные годы (последние классы) протекли в Москве, и московскую школу начала двадцатых годов мне было легче изобразить, чем ташкентскую, которую я никогда не видел в натуре.

Когда были написаны первые главы, в которых рассказывается о детстве Сани Григорьева в Энске, мне стало ясно, что в этом маленьком городке должно произойти нечто необычайное — случай, событие, встреча. Роман писался в конце тридцатых годов, принесших Советской стране огромные, захватывающие воображение победы в Арктике, и я понял, что «необычайное», которое я искал,— это свет арктических звезд, случайно упавший в маленький, заброшенный город.

И, вернувшись к первой странице, я рассказал историю утонувшего почтальона и привел письмо штурмана Климова, открывшее вторую линию романа. Казалось бы, что общего между трагической историей девятилетнего мальчика, оставшегося сиротой, и историей капитана, пытавшегося пройти в одну навигацию Великий Северный морской путь? Но общее было. Так впервые мелькнула мысль о двух капитанах.

Должен заметить, что неоценимую помощь в изучении летного дела оказал мне старший лейтенант С. Я. Клебанов, героически погибший в 1943 году. Это был талантливый летчик и прекрасный, чистый человек. Я гордился его дружбой. Работая над вторым томом, я наткнулся (среди материалов Комиссии по изучению Отечественной войны) на отзывы однополчан С. Я. Клебанова и убедился в том, что мое мнение о нем разделялось ими.

Трудно или даже невозможно с исчерпывающей полнотой ответить на вопрос, как создается та или другая фигура героя литературного произведения, в особенности если рассказ ведется от первого лица. Помимо наблюдений, воспоминаний, впечатлений, в мою книгу вошли исторические материалы, которые понадобились для истории капитана Татаринова.

Не следует, разумеется, искать это имя в энциклопедических словарях. Не следует доказывать, как это сделал один мальчик на уроке географии, что Северную Землю открыл Татаринов. Для моего «старшего капитана» я воспользовался историей двух отважных завоевателей Крайнего Севера. У одного я взял мужественный и ясный характер, чистоту

мысли, ясность цели — все, что обличает человека большой души. Это был Седов. У другого — фантастическую историю его путешествия. Это был Брусилов. Дрейф моей «Св. Марии» совершенно точно повторяет дрейф брусиловской «Св. Анны». Дневник штурмана Климова, приведенный в моем романе, полностью основан на дневнике штурмана «Св. Анны» Альбанова — одного из двух оставшихся в живых участников этой трагической экспедиции. Однако только исторические материалы показались мне недостаточными. Я знал, что в Ленинграде живет художник и писатель Николай Васильевич Пинегин, друг Седова, один из тех, кто после его гибели привел шхуну «Св. Фока» на Большую Землю. Мы встретились, и Пинегин не только рассказал мне много нового о Седове, не только с необычайной отчетливостью нарисовал его облик, но объяснил трагедию его жизни — жизни великого исследователя и путешественника, который был не признан и оклеветан реакционными слоями общества царской России. Кстати сказать, во время одной из наших встреч Пинегин угостил меня консервами, которые в 1914 году подобрал на мысе Флора, и, к моему изумлению, они оказались превосходными. Упоминаю об этой мелочи по той причине, что она характерна для Пинегина и для его «полярного» дома.

Впоследствии, когда первый том был уже закончен, много любопытного сообщила мне вдова Седова.

Летом 1941 года я усиленно работал над вторым томом, в котором мне хотелось широко использовать историю поисков знаменитого летчика Леваневского. План был уже окончательно обдуман, материалы

изучены, первые главы написаны. Известный ученый-полярник Визе одобрил содержание будущих «арктических» глав и рассказал мне много нового о работе поисковых партий. Но началась война, и мне пришлось надолго оставить мысль об окончании романа. Я писал фронтовые корреспонденции, военные очерки, рассказы. Однако, должно быть, надежда на возвращение к «Двум капитанам» не совсем покинула меня, — иначе я не обратился бы к редактору «Известий» с просьбой отправить меня на Северный флот. Именно там, среди летчиков и подводников Северного флота, я понял, в каком направлении нужно работать над вторым томом романа. Мне стало ясно, что облик героев моей книги будет расплывчат, неясен, если я не расскажу о том, как они вместе со всем советским народом перенесли тяжелые испытания войны и победили.

По книгам, по рассказам, по личным впечатлениям я знал, что представляла собой в мирное время жизнь тех, кто, не жалея сил, самоотверженно трудился над превращением Крайнего Севера в веселый, гостеприимный край — открывал его неисчислимые богатства за Полярным кругом, строил города, пристани, шахты, заводы. Теперь, во время войны, я увидел, как вся эта энергия была брошена на защиту родных мест, как первые завоеватели Севера стали защитниками своих завоеваний. Мне могут возразить, что в каждом уголке нашей страны произошло то же самое. Конечно да, но суровая обстановка Крайнего Севера придала этому повороту особенный характер.

Впечатления тех лет лишь в небольшой степени

вошли в мой роман, и, когда я перелистываю свои старые блокноты, мне хочется приняться за давно задуманную книгу, посвященную истории советского моряка.

4

На одном литературном вечере в общежитии МГУ — это было вскоре после войны — зашла речь о том, что у нас совершенно нет книг, посвященных росту творческого сознания в науке. «А между тем,— сказала одна пылкая девушка, очень сердившаяся за это на советскую литературу, — наука проникла в самую глубину нашей жизни».

Девушка была совершенно права. Но едва ли она ясно представляла себе весь тот объем труда, который нужно вложить в произведение, посвященное людям науки.

В сущности, на протяжении всех тридцати лет работы я с разных сторон подходил к подобному произведению. Мой первый рассказ, «Одиннадцатая аксиома», был послан на конкурс начинающих писателей под девизом: «Искусство должно строиться на формулах точных наук». Я пытался рассказать жизнь Лобачевского. В «Исполнении желаний» изображены поиски и надежды молодого историка литературы.

Но как подойти к делу? На каком научном материале остановиться? Должен ли он иметь познавательный характер или войдет в общий исторический фон?

Эти и многие другие вопросы решились сами со-

бой, когда я остановился на микробиологии. Русскую микробиологию всегда вели вперед люди сильного характера, смелые оптимисты, готовые к самопожертвованию и ясно представляющие то место, которое предстоит занять этой молодой науке среди других наук о природе. Таковы Мечников, Заболотный, Гамалея. Эти высокие традиции сохранились и в наше время.

Работая над «Двумя капитанами», я окружил себя книгами по авиации и истории Арктики. Теперь их место заняли микробиологические труды, и это оказалось гораздо сложнее. Прежде всего нужно было научиться читать эти труды не так, как читают их сами ученые.

Восстановить ход мысли ученого, прочесть за сухими, краткими строками научной статьи то, чем жил этот человек, понять историю и смысл борьбы против врагов (а иногда и друзей), которая почти всегда присутствует в научной работе, — вот задача, без решения которой нечего было и браться за подобную тему. Нужно понять то, что ученый выбрасывает за скобки, — психологию своего творчества.

Другая — и еще бо̀льшая — трудность заключалась в том, что в основе задуманного романа (я принялся за него вскоре после «Двух капитанов») лежала история женщины, рассказанная ею самой.

Герой «Двух капитанов» был все-таки близок мне, несмотря на всю разницу возраста и образования. В «Открытой книге» рассказ ведется от лица девочки, потом девушки, потом от лица вполне сложившегося человека, — голос рассказчицы, ее отношение к близким, к самой себе, к своему делу меняются от части

к части. Меняются стилевые особенности, подчеркивающие ступени развивающегося сознания. Присоедините к этому необходимость профессионального колорита — ведь героиня трудным путем приходит в сложную, быстро развивающуюся область науки... Словом, я бы не взялся за «Открытую книгу», если бы ясно представлял себе, какие неожиданные загадки таит в себе эта сторона работы.

И в прежних книгах немало труда стоило мне то, что лишь приблизительно можно назвать историческим фоном. Действие «Открытой книги» происходит в течение тридцати пяти лет. Нечего говорить о том, как важно было это «движение во времени» дать характерными чертами — и не только характерными, но тесно связанными с развитием науки. Память легко обманывает, и каждый, даже незначительный, факт прошлого требует тщательной проверки. Ошибиться нельзя даже в мелочах. Попробуйте допустить неточность, и двадцать читателей с обидной снисходительностью немедленно на нее укажут. Во второй части романа я отправил своих героев на Сельскохозяйственную выставку в двухэтажном автобусе. «Ошибка!» — уличили читатели. На выставку в 1940 году ходил двухэтажный троллейбус. В «Двух капитанах» я воспользовался весьма неразборчивым факсимиле письма лейтенанта Брусилова к матери, и один дотошный школьник не только добрался до источника, но доказал мне, что два слова брусиловского письма были прочитаны неверно.

Но не только потому «Открытая книга» писалась так медленно и с таким трудом, что мне приходится читать книги по микробиологии или тщательно изу-

чать «исторический фон». На протяжении почти десяти лет мне приходилось бороться за эту книгу, главным образом с критиками, которые то упрекали меня за то, что я слишком много занимался темой любви, как будто в Советской стране перестали влюбляться, тосковать, читать стихи, мечтать или даже умирать от любви; то убеждали меня расстаться с моими «неполноценными героями» и заняться другими, положительными во всех отношениях. Это было очень трудно — перешагнуть через настойчивое стремление направить роман по другому пути, нисколько меня не интересовавшему и, в сущности, далекому от той задачи, которая стояла передо мной. Это не относится к немногим серьезным критическим разборам моего романа, которые помогли мне нарисовать — разумеется, по мере сил и умения — рост характера советского человека в связи с ростом его научного сознания.

Сюжет моего романа — история открытия, оказавшего глубокое влияние на развитие медицинской науки, начавшего в этой науке новую эру. Но, работая над третьей частью, я понял, что история Тани Власенковой давно вышла за пределы этого сюжета.

Роман — итог долголетних наблюдений; в характере героини я стремился соединить черты, присущие многим женщинам, работающим в нашей науке. Однако в третьей части, рассказывающей о тяжких бедствиях войны, об испытаниях, постигших нас в послевоенный период, я шел по следам лишь одной, вполне определенной биографии. Типична ли она — пускай об этом судит читатель. Сталинград, научная

дуэль с оксфордским ученым, арест Андрея не выдуманы мною. Имена, конечно, изменены. Начиная с третьей части книга как бы сама начала писать себя, мне оставалось только следить, чтобы главная тема не утонула в подробностях — болезненно памятных, слишком многочисленных и, следовательно, требующих отбора.

Лев Толстой говорил, что его герои действуют не так, как он им приказывает, а так, как они не могут не действовать. Думаю, что этот закон является одним из самых важных законов реалистической прозы.

5

Каждая книга имеет свою историю, и мой краткий очерк растянулся бы до бесконечности, если бы я стал рассказывать их одну за другой. Остановлюсь поэтому только на работе последних лет. Грустная история повести «Неизвестный друг» странным образом противоречит содержанию этой самой веселой из моих книг. В 1957 году я заболел так тяжело, что мне запретили не только читать и писать, но и разговаривать. В последнем я, впрочем, не нуждался, потому что разговаривать все равно не мог. Мне оставалось только одно: вспоминать. Именно этим я и стал заниматься. Год за годом я вспоминал свою жизнь.

Это занятие в одном отношении поразило меня: выяснилось, что я помню то, что казалось давно и навсегда забытым. Оказалось, что я помню, например, расположение предметов на письменном столе

моего старшего брата или мелочи, которые отличали обычный зимний школьный день 1912 года от обычного дня 1913 года.

Так я стал вспоминать свое детство, отбирая в нем, уже просто по профессиональной привычке, то, что могло пригодиться для будущей книги. Я еще не знал, что это будет, — рассказ, повесть, роман. Я начал свои воспоминания с шести лет, хотя мог бы начать с двух с половиной.

Вспоминая себя в обстоятельствах общественных, политических, личных, я пытался нарисовать дореволюционную школу, маленький провинциальный город, сложные отношения в семье полкового капельмейстера, войну 1914 года, приход революции, первые революционные годы в Пскове, потом в Москве и Ленинграде. Я рассказал о встречах с Горьким, Маяковским, о долголетней дружбе с Юрием Тыняновым. Постепенно справляясь с болезнью, я мысленно писал отдельные страницы, не соблюдая хронологического порядка. Так была задумана и написана в уме эта книга.

Наконец мне разрешили работать, сперва полчаса, потом — недолго — по три четверти часа в течение дня. Я писал маленькую книгу больше двух лет. Работа помогла мне вернуть подорванное здоровье.

6

Сюжет, бегло рассказанный на страничке фронтового блокнота, с первого взгляда показался мне невероятным. Именно поэтому мне захотелось превратить его в повесть.

Я начал с того, что отправился к одному из самых лучших наших флотоводцев и спросил, не приснился ли мне этот сюжет, записанный со слов одного моряка в 1943 году.

— Может быть, рассказчик сочинил эту историю?

— Нет, — ответил адмирал. — Он рассказал вам правду.

Я взялся за работу немедленно и очень скоро почувствовал, что у меня не хватает — мало сказать, материала — чувства материала, воздуха литературы. Действие происходит на Крайнем Севере, а я не был там без малого двадцать лет. Среди героев — торговые и военные моряки. С торговыми я почти не встречался, а военных знавал давно, работая военкором на Северном флоте.

Я отложил едва начатую работу и отправился в Мурманск.

Нужно было найти очень старый пароход торгового флота, принадлежавший некогда Соловецкому монастырю, — он входил в «божественную» флотилию, состоявшую из трех пароходов: «Вера», «Надежда» и «Любовь». Увы, приехав в Мурманск, я узнал, что его давно отправили на разделочную базу! Мне было предложено осмотреть другой пароход, не менее старый. По всем его каютам и трюмам вместе со мной проворно лазал почтенный, уходящий на пенсию капитан дальнего плавания. Сперва он рассказал мне историю своей жизни, потом — историю парохода; трудно сказать, которая из них была интереснее.

Действие повести происходит на движущемся

судне, и необходимо было ясно представить себе его путь — сперва на карте, а потом на деле. В середине дня мы пошли из Мурманска на одну из военно-морских баз на берегу Кольского залива. Я понял в этот день, что не заметил в годы войны всей красоты северной природы. Это понятно — тогда было не до красоты. В то время природа Крайнего Севера взвешивалась на весах — сперва обороны, а потом наступления.

Писать на быстро идущем катере трудно, но я не отрывал карандаша от блокнота. Команда помогала мне. Рулевой пригласил меня на мостик, где записывать под свежим ветром стало еще труднее. Моторист, не забывая своих обязанностей, показывал светлые фигуры облаков на темно-синем раскачивающемся небе.

На катере был коренной северянин, старый моряк. В конце концов и он втянулся в наше занятие, обнаружив, к своему удивлению, что сорок лет прожил перед лицом беспрерывно совершающегося чуда.

Вот как выглядело это чудо, когда мы шли на базу: под освещенными снизу неподвижными облаками стоял застывший, тихий пожар, а в глубине этого размазанного, как на полотнах Ван-Гога, пожара другие, легкие облака стремительно летели прямо в каменную линию сопок. Маленькая луна, стоявшая спиной к солнцу, затерялась в огромном, опрокинувшемся овале неба. Все казалось неподвижным в этом овале, и все было в беспрерывном, плывущем движении.

В Мурманске меня ждал новый консультант, но-

вый доброжелатель моей будущей повести — опытный моряк. Но на этот раз разговор шел в другом направлении. Мне надо было узнать о своих героях больше, чем я хотел сообщить читателю. Для того чтобы отчетливо представить себе человека, о котором ты пишешь, нужны подробности, которые подчас остаются в черновиках, в набросках. Черновик характера — вот понятие, занимающее в рукописи гораздо большее место, чем в книге. Именно в этих черновиках нужно искать ключ к жизни героя, ту сущность, без которой нельзя нарисовать его образ.

Последние дни на Крайнем Севере были отданы Мурманску. В годы войны моряки называли это «свободной охотой». Я бродил по городу без цели, записывая все, что могло (или не могло) пригодиться. Немцы сбросили на Мурманск едва ли не больше бомб, чем на Мальту. Рубленый деревянный город был сожжен дотла. На месте пепелища поднялась большая красивая столица Заполярья. Но мне был нужен старый город, а я не мог его найти, как ни искал. Исчез бесследно знаменитый квартал «Шанхай», в котором когда-то шумно проводили время моряки, приходившие сюда со всех широт на иностранных пароходах. Современный стадион построен в центре города, на месте громадного оврага. Мне удалось найти лишь несколько старых, почерневших деревянных домов. Я зарисовал их. И, вернувшись в Москву, принялся за повесть «Семь пар нечистых», в которой мне хотелось рассказать о трагическом и поучительном переломе первых дней Великой Отечественной войны.

7

Меня часто спрашивают, как я работаю. Боюсь, что, если бы я попытался ответить на этот вопрос, со мной случилось бы то же, что с сороконожкой, которая, стараясь объяснить, как она ходит, запуталась и разучилась ходить. В ранние годы я тщательно разрабатывал план — главу за главой. Так было с романом о Лобачевском: план был обстоятельный, а роман остался ненаписанным. Потом я стал свободнее обращаться с планом. Я уже знал, что он сильно меняется, когда начинаешь писать.

Как правило, мне не удается написать больше одного печатного листа в месяц. Я завидую людям, которые пишут быстро, и постоянно стараюсь узнать их секрет. Один из моих друзей работает так: быстро пишет все, что приходит в голову, а потом оставляет из написанного одну треть. Я попробовал писать, как он, и выбросил из написанного половину. Получилось еще медленнее. Иной опытный писатель много раз отделывает, оттачивает написанную фразу и больше к ней не возвращается. Я пишу иначе: передо мной лежат два листа бумаги. На одном я набрасываю фразу, потом, обдумав, переношу на другой. Это и есть черновик. На его полях я в свою очередь делаю поправки.

Другая — и, может быть, не менее трудная — работа начинается, когда возвращаешься к старым книгам, надеясь сделать их отчетливее, стройнее. Дважды — в 1935 и в 1955 годах — я возвращался к роману «Исполнение желаний». С каждым новым изданием я старался улучшить роман «Открытая книга».

Готовя его к печати, я не мог оставить без перемен многие, прежде казавшиеся мне вполне законченными, страницы. Многолетний опыт не проходит даром, и было бы грешно не воспользоваться им, переиздавая книги, написанные молодым или даже не очень молодым человеком.

...Время от времени я кладу перед собой на письменный стол еще одну рукопись; многие страницы ее перечеркнуты, отдельные главы еще не нашли своего места. Она принадлежит к числу тех книг, которые пишутся всю жизнь. Это не роман, не повесть — это впечатления, размышления, путевые картины, страницы из дневников, отзвуки литературной жизни.

1954—1960

СОДЕРЖАНИЕ

1

Юрий Тынянов 3
Аркадий Гайдар 48
Маяковский 59
Заболоцкий 69
Булгаков 81
Евгению Шварцу 93
Всеволод Иванов 99

2

Бессрочный договор 109
Волшебная палочка 115
Поиски жанра 125
Неоткрытые дороги 130
Читая Хемингуэя 137
О Диккенсе 147

3

Как я не стал поэтом 159
Баллада 171
Вечер в «Стойле Пегаса» 179
«Здравствуй, брат. Писать очень трудно...» 185
Гости и годовщины 196
Первый урок 206
Горький и молодые 215
Очерк работы 231

Вениамин Александрович
Каверин

«ЗДРАВСТВУЙ, БРАТ. ПИСАТЬ
ОЧЕНЬ ТРУДНО...»

М., «Советский писатель», 1965 г. 256 стр.
Тем. план выпуска 1965. № 1050

Редактор Е. И. Изгородина
Художник Б. И. Шейнес
Худож. редактор В. В. Медведев
Техн. редактор Р. Я. Соколова
Корректоры Л. А. Матасова
и И. А. Чайка.

Сдано в набор 12/V 1965 г.
Подписано к печати 29/X 1965 г,
А 05213. Бумага 70×108 1/32.
Печ. л. 8(11,2) Уч. изд. л. 8,85.
Тираж 15 000 экз. Заказ 263.
Цена 39 коп.

Издательство «Советский писатель»
Москва К-9, Б. Гнездниковский пер., 10

Тульская типография Главполиграфпрома
Государственного комитета Совета Министров СССР по печати.
г. Тула, проспект им. В. И. Ленина, 109.

39 коп.